L'EDUCATION MUSICALE



REVUE MENSUELLE DECEMBRE 1984 / N° 313

L'EDUCATION MUSICALE

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique, etc.).

CONDITIONS GENERALES DE VENTE

T.V.A. incluse 4 %

TARIF au 1er juin 1984	FRANCE Régime intérieur et assimilé	ETRANGER
Abonnement SIMPLE (10 numéros par an)	150 F	175 F
Abonnement COUPLE (× 5 iconographies)	165 F	200 F
Fascicule baccalauréat (sortie novembre 1985)	46 F	50 F
	PORT INCLUS 6 F	
Abonnement de soutien (comprenant l'iconographie plus cahier d'analyses) : T.T.C.	250 F	

Souscription par chèque bancaire ou par virement au **C.C.P. n° 990 469 C PARIS.**

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à "L'E.M." dans la quinzaine suivant son échéance.

A tout envoi par avion s'ajoute à ces tarifs d'abonnement une surtaxe aérienne variable selon les destinations. Nous consulter.

Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de : 6 F.

Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.

Les manuscrits ne sont pas rendus.

Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro T.V.A. incluse :

23, rue Bénard, 75014 PARIS et librairies spécialisées.

Education Musicale (seule) .... **20 F**

Education Musicale et Supplément Iconographique .... **25 F**

Joindre 6 F en timbres pour expédition par poste France et outre mer

Les textes à insérer doivent être adressés à **Madame Musson** 3, rue des Ecoles 77590 Bois-le-Roi - Tél. : 069.69.91 ou 540.93.12. Les demandes de renseignements professionnels et pédagogiques , à **Monsieur Jean Maillard** 14, Bld Thiers 77590 Fontainebleau (Joindre un timbre pour la réponse).

Editions Charles NEGIAR S.A.R.L. - 23, rue Bénard, 75014 Paris - Tél. : 542.34.07 - Directeur de la Publication : Charles NEGIAR

DEPOT LEGAL : 4e TRIMESTRE 1984

Imprimeries ICN S.A. - 170, rue des Trois-Tilleuls, Z.I., 77005 VAUX-LE-PENIL - N° Imprimeur : A928

SOMMAIRE

42e Année — DECEMBRE — no 313

No Commission paritaire : 58972 No ISSN 0013-1415

LISTE DES INSPECTEURS PEDAGOGIQUES REGIONAUX (I.P.R.)

NOM	Académie de rattachement Adresse du bureau de l'I.P.R.	Académies d'exercice
M. JAILLOT	VERSAILLES 45, avenue des Etats-Unis RP 1143 78011 VERSAILLES CEDEX	PARIS (17e, 18e, 19e 20e arrondissements) et Académie de VERSAILLES
M. BERTHE	LILLE 20, rue St Jacques, 59033 LILLE CEDEX	LILLE AMIENS
M. BLAISE chargé dans l'ensemble des académies et dans les limites qui lui seront fixées par l'I.G. de sa discipline, d'une mission d'enquête et d'inspection concernant les classes à horaires aménagés et les options A3 et F11	ORLEANS 21, rue Saint Etienne 45043 ORLEANS CEDEX	ORLEANS DIJON (Nièvre-Yonne)
M. BOURNIZIEN	GRENOBLE 7, place Bir Hakeim, B.P. 1065 38021 GRENOBLE	GRENOBLE LYON
Mme BOUSSAGOL	BORDEAUX 29, Cours d'Albret B.P. 935 - 33060 BORDEAUX CEDEX	BORDEAUX POITIERS
M. CHARRIN	AIX-MARSEILLE Place Lucien Paye 13621 AIX EN PROVENCE CEDEX	AIX-MARSEILLE
M. DEGLANE	LIMOGES 1 bis, rue de La Règle 87031 LIMOGES CEDEX	LIMOGES CLERMONT-FERRAND
M. GERVAIS	TOULOUSE Impasse St Jacques 31073 TOULOUSE CEDEX	TOULOUSE Montpellier
Mme GODBILLON	NANCY-METZ 2, rue Philippe de Gueldres B.P. 013 - 54035 NANCY	NANCY-METZ REIMS
Mme HABER	STRASBOURG 6, rue de la Toussaint 67081 STRASBOURG CEDEX	STRASBOURG BESANÇON DIJON (Côte d'Or Saône et Loire)
M. AZEN	Rectorat de CAEN Esplanade de la Paix 14040 CAEN CEDEX	CAEN - ROUEN
M. JOURDAN Chargé dans l'ensemble des académies et dans les limites qui lui seront fixées par l'I.G. d'une mission pour l'éducation musicale dans le 1er degré	LYON 30, rue Cavenne 69365 LYON CEDEX 2	Toutes Académies
M. LE TOUZE	RENNES 96, rue d'Antrain 35040 RENNES CEDEX	RENNES - NANTES
Mme LOISON	NICE 14, rue Louis de Coppet B.P. 664 - 06031 NICE CEDEX	NICE AIX-MARSEILLE - CORSE
Mme LOUPIAS	CRETEIL 4, rue Georges Enesco 94010 CRETEIL CEDEX	CRETEIL PARIS (1er au 16e arrondissement inclus)
Mlle RIBIERE-RAVERLAT Chargée d'une mission auprès de l'I.G. d'Education musicale	PARIS 82, rue de Lille, PARIS 7e	Toutes Académies

EXAMENS et CONCOURS

Nouveau C.A.P.E.S. en 1986

Arrêté du 9 juillet 1984

Modification des épreuves de la section Education musicale et chant choral du certificat d'aptitude au professorat de l'enseignement public du second degré.

Article premier. — Les dispositions de l'article 13 de l'arrêté modifié du 22 janvier 1952 susvisé relatives à la section I-Education musicale et chant choral du CAPES sont abrogées et remplacées par les dispositions suivantes :

I. Section Education musicale et chant choral

I - Partie théorique

Epreuves écrites

1°) *Contrôle de l'oreille*

Des tests sont effectués à partir de fragments enregistrés extraits d'œuvres musicales d'époques et de styles différents.

L'épreuve comprend trois parties :

a) Enoncé de séquences dont le candidat note les parties instrumentales et/ou vocales, indiquées au début de l'épreuve, en transcrivant également les nuances et les phrasés.
Cœfficient : 1 1/2

b) Reconnaissance de timbres.
Cœfficient : 1

c) Dictée harmonique.
Pour cette dernière partie, les œuvres peuvent être originales.
Cœfficient : 1 1/2 — Durée totale de l'épreuve : 1 h 30.

2°) *Ecriture musicale*

a) Harmonisation d'une mélodie simple, avec paroles, n'excédant pas 24 mesures, pour ensemble vocal à quatre voix mixtes.
Cœfficient : 1 1/2

b) Le candidat rédige une seconde version qui peut être précédée d'une courte introduction et qui ne reprend pas nécessairement tout le texte donné.

Le fragment mélodique conservé (avec ou sans parole) donne lieu à un développement pour instrument à clavier ou ensemble instrumental au choix du candidat, comprenant au moins un épisode en contre-chant.
Cœfficient : 1 1/2 — Durée totale de l'épreuve : 7 heures.

3°) *Une composition écrite* permettant d'apprécier, à partir d'un programme musical limitatif, la capacité du candidat de dégager quelques perspectives de synthèse et de faire preuve d'une culture ouverte à toutes les musiques du monde contemporain ainsi qu'aux œuvres du passé, mises en rapport avec les arts et les autres aspects de la civilisation. Un ou deux extraits du programme limitatif peuvent être présentés au candidat comme point de départ de sa réflexion.
Cœfficient : 3 — Durée : 6 heures.

Le programme limitatif est publié chaque année au *Bulletin officiel* du ministère de l'Education nationale.

Epreuves orales

1°) *Epreuves de commentaire musical*

a) Commentaire d'un texte musical hors programme suivi d'une discussion avec le jury.
Durée de la préparation : 1 heure — Durée totale de l'épreuve : 20 minutes — Cœfficient : 2.

b) Commentaire d'un document sonore enregistré et non identifié.

Le candidat écoute le fragment avec le jury, sans préparation ni document écrit. Il est autorisé à prendre des notes pendant l'audition et il peut donner à son commentaire l'orientation de son choix.

Ce commentaire peut déboucher sur une discussion avec le jury.
Durée totale de l'épreuve (y compris le temps d'écoute) : 30 mm — Cœfficient : 2.

2°) *Exécution vocale et instrumentale*

a) Le candidat propose deux œuvres vocales et deux œuvres instrumentales d'époques ou de styles différents.

Il est tiré au sort, au moment de l'épreuve, une œuvre vocale et une œuvre instrumentale.
Cœfficient : exécution vocale : 2; exécution instrumentale : 1.

b) Epreuve facultative.

A l'issue de l'exécution, le candidat a la possibilité d'improviser sur son instrument ou vocalement une brève séquence à partir d'un motif proposé par le jury. Cœfficient : 1.

Seuls les points au-dessus de la moyenne sont comptabilisés.

Dans tous les cas, un bref entretien avec le jury conclut l'épreuve.

Durée maximum de l'ensemble de l'épreuve : 20 minutes.

3°) *Déchiffrage, transposition, accompagnement*

a) Déchiffrage vocal, après dix minutes de préparation, d'un chant inédit, avec paroles, tiré au sort, puis transposition vocale de ce chant.
Cœfficient : déchiffrage vocal : 1, transposition : 1.

b) Accompagnement de ce chant, au piano ou sur un instrument polyphonique apporté par le candidat.
Cœfficient : 1.

c) Lecture à vue, sans accompagnement, d'un texte de solfège en clé de sol, tiré au sort.
Cœfficient : 1 — Durée totale de l'épreuve : 15 minutes.

4°) *Réalisation musicale*

a) A partir d'un ou plusieurs éléments choisis dans un "réservoir" de propositions contenant une cellule mélodique, une cellule rythmique, une agrégation harmonique, une proposition graphique, un texte court, le candidat conçoit, dans le style de son choix, une réalisation n'excédant pas deux minutes, destinée à un ensemble vocal et/ou instrumental dont la composition est précisée dans le programme annuel publié au *Bulletin officiel* de l'Education nationale.

Le candidat a la possibilité d'utiliser totalement ou partiellement l'effectif proposé; d'y ajouter son propre instrument et/ou sa voix.
Durée : 6 heures.

b) Le candidat fait répéter et exécuter cette réalisation à l'ensemble auquel elle est destinée.

c) Entretien d'une dizaine de minutes maximum avec le jury, portant sur la pièce que le candidat a écrite et sur sa mise en œuvre.
Durée totale (répétition, exécution, entretien) : 30 minutes — Cœfficient : 3.

II - Partie pratique

— Une séance d'éducation musicale devant une classe de collège confiée en responsabilité au stagiaire :
Cœfficient : 2.

— Une séance de direction d'une chorale (séance de travail et d'exécution) :
Cœfficient : 2.

— Présentation au jury d'une réalisation faisant appel, au choix du candidat, aux techniques les plus diverses (audio-visuel, informatique, électro-acoustique, expression corporelle, théâtre...).

Cette présentation peut requérir ou non la présence d'élèves, selon la nature de la réalisation.
Durée : 1 heure maximum — Cœfficient : 2.

Les épreuves sont suivies d'un entretien pédagogique d'une heure.

Article 2. — Le directeur des Personnels enseignants à gestion nationale des lycées et collèges est chargé de l'exécution du présent arrêté qui prendra effet à compter **de la session 1986** et qui sera publié au *Journal officiel* de la République française.

Programmes de certaines épreuves des concours d'entrée à l'école normale supérieure et à l'école normale supérieure de jeunes filles (section des lettres) pour la session de 1985.

4. Option musique

Programme de 1985 :

1. La musique vocale et instrumentale de 1474 à 1550 environ.
2. La musique instrumentale en Italie dans la première moitié du XVIIIe siècle.
3. Le Lied dans la première moitié du XIXe siècle.
4. La musique de ballet de Stravinsky.

Programme de 1986 :

Les questions 2 et 4 du programme de 1985 sont maintenues; les questions 1 et 3 sont remplacées par :
1. Humanisme et musique.
2. Le répertoire symphonique et la musique à programme au XIXe siècle.

Ouverture des concours de recrutement de professeurs pour la session de 1985.

Les épreuves de l'agrégation et du CAPES d'éducation musicale et chant choral, auront lieu uniquement à Paris.

Les épreuves écrites des concours se dérouleront :
— à partir du 22 avril 1985, pour les agrégations;
— à partir du 29 avril 1985, pour les épreuves théoriques du CAPES.

Le calendrier des différentes épreuves sera fixé ultérieurement.

CAPES section I Education musicale.

Les candidats doivent être titulaires de la licence d'enseignement d'éducation musicale.



C.A.P.E.S. 1984 - Dictée d'instruments





NOTRE SUPPLEMENT ICONOGRAPHIQUE

FARINELLI. Carlo Broschi ou le chanteur des Rois (1705-1782). Tableau de Jacopo Amigoni (Voir l'Education Musicale n° 312 et ci-contre, les Castrats et le Théâtre d'Opéra).

Les grandes scènes lyriques utilisèrent largement les Castrats. L'élégance chez Farinelli fut souvent louée... La finesse du visage jointe à la fraîcheur de la jeunesse orientèrent souvent au début de leur carrière les castrats vers des rôles de femmes, de pages ou d'auges...

Castrat soprano, Farinelli est ici décoré de l'Ordre de Calatrava. Grand Ordre chevaleresque, religieux et militaire espagnol fondé en 1158 par les chevaliers de l'Ordre de Citeaux. Le roi de Castille Sanche III leur avait donné la ville de Calatrava avec mission de défendre celle-ci contre les Maures. L'Ordre fut réuni à la Couronne en 1489. Décoration portée en sautoir. Ruban rouge ponceau.

En arrière plan dans le médaillon, on reconnaît le roi Ferdinand VI et la Reine Maria Barbara.

(Photo Anderson-Viollet)

Les Castrats et le Théâtre d'Opéra*

par **Pierrette GERMAIN-DAVID**



Carlo Broschi dit Farinelli

UTILISATION DES CASTRATS

Entre la création de l'"Orfeo" de Monteverdi (1607) et les représentations du "Croisé en Egypte" de Meyerbeer (1824) ou de "Tebaldo ed Isoline" de Morlacchi (1826) en tête desquelles figurait Velluti, les grandes scènes lyriques utilisèrent largement les castrats.

Du panorama général de leurs prestations — qu'il est impossible de reproduire ici — nous pouvons déduire plusieurs remarques.

Tout d'abord il faut noter que la production lyrique est, pendant ces deux siècles, extrèmement abondante et que la période située entre 1680 et 1740 a connu la plus grande "exploitation" des castrats. Par ailleurs, c'est l'Italie qui apparaît comme ayant été l'unique pourvoyeur de castrats. Du très grand nombre d'entre eux, certains se détachent, qui ont joué un rôle capital à une époque donnée. On peut citer, par ordre chronologique :

PISTOCCHI (1659-1726) qui fit une belle carrière comme contralto, après avoir perdu, à 20 ans sa voix de Soprano et retravaillé avec persévérance. Il chanta à Vienne et dans toute l'Italie, et fonda une célèbre école de castrats.

SENESINO (Francesco Bernardi - 1680?-1739?), célèbre contralto aussi, qui fut engagé, en 1719 par Haendel pour sa troupe londonnienne. Il créa la plupart de ses opéras avant de passer en 1733 dans la troupe de Porpora au théatre de la Nobility.

FARINELLI (Carlo Broschi - 1705-1782) qui fit la plus longue et la plus brillante carrière lyrique, chantant en Italie, à Vienne, à Londres (chez Porpora aussi) avant de diriger, à Lisbonne et à Madrid les théatres d'opéras. Sa carrière politique fut non moins remarquable : ayant guéri, par le charme de sa voix le roi Philippe V d'Espagne qui souffrait d'hypocondrie, il devint son conseiller artistique, économique et politique. Il conserva ces fonctions sous Ferdinand VI, mais le souverain suivant, Charles III, le congédia prétextant qu'il ne voulait "de chapon que sur sa table".

CAFFARELLI (Gaetano Majorano - 1710-1783) qui fut son rival direct en Italie, Angleterre et en Espagne, avait un caractère très orgueilleux et fut réputé pour ses caprices fréquents et ses exigences de vedette. Il amassa une fortune considérable qui lui permit, en fin de carrière, d'acheter un duché et de prendre le titre de "Duca di Santo Dorato". Au fronton de sa somptueuse villa napolitaine, il avait fait graver cette inscription : "Amphio Thebas, ego domum", au dessous de laquelle un plaisantin crayonna : "Ille cum, tu sine..."

VELLUTI (1781-1861) qui fut le dernier castrat de théatre. Il rencontra Napoléon en 1810 et Rossini en 1814 qui n'apprécia guère ses exubérantes improvisations. Par contre, à St Pétersbourg, il séduisit la grande duchesse qui l'emmena avec elle en Crimée, et, de retour en Italie, à 50 ans il suscita l'admiration de Stendhal.

Certains autres castrats restent pour nous attachés à des créations célèbres ou à des exploits particuliers : le contralto, Guadagni fut le créateur de l'Orphée de Gluck à Vienne en 1762, Dal Prato créa, en 1781, Idamante dans l'Idoménée de Mozart, Marchesi se fit

* Voir l'Education Musicale n° 312

remarquer par des gammes chromatiques terminées avec éclat et que l'on surnommaient "bombes" de Marchesi. Non moins éclatante fut son attitude de résistance à l'envahisseur puisqu'il alla jusqu'à refuser de chanter devant Napoléon. Crescentini, au contraire, passa six années (entre 1806 et 1812) à Paris, invité par la cour impériale et fut même décoré par Napoléon. Certains de ces artistes furent utilisés à des fins politiques : Mazarin s'est servi d'Atto Melani et Christine de Suède de Baldassare Ferri. D'autres eurent des destins amoureux tragiques : Siface, par ex., qui fut assassiné par la famille outragé de sa comtesse bien aimée Elena Forni.

Leur existence fut souvent très agitée, et par leurs nombreux voyages, ils jouèrent un rôle essentiel dans la diffusion de l'opéra en Europe. Ainsi contribuèrent-ils à son introduction en France, au milieu du 17e siècle.

Pour plaire à Louis XIII et surtout à Anne d'Autriche, Mazarin attira à Paris ceux des musiciens italiens pour lesquels il avait le plus d'admiration. Au nombre de ceux-ci, à côté du compositeur Luigi Rossi, figura le célèbre castrat Atto Melani qui séduisit la reine et lui donna presque chaque jour des concerts privés. La troupe s'accrût progressivement afin que puisse être préparée la représentation somptueuse de l'*Orfeo* de Luigi Rossi. Deux autres castrats y figurèrent : Miccinello, castrat contralto qui appartint au cardinal Colonna et Marc Antonio Pasqualini qui obtint son congé de la chapelle papale par l'entremise de Mazarin.

Atto Melani et Pasqualini (Orphée et Aristée) marquèrent le spectacle, de même que, quelques années plus tard (1660) les frères Melani (Atto et Filippino) imprégnèrent le *Xerxes* de Cavalli de leur personnalité. Ces spectacles, montés à grand renfort de machines, ne séduisirent pas totalement les courtisans. Ils se montrèrent outrés par le principe même de la castration auquel la France s'opposa toujours. On reprocha aux opéras italiens leur lenteur, leur monotonie et cette langue italienne qu'on ne comprenait pas, mais l'art des castrats avait tout de même révélé la beauté du chant italien et dévoilé qu'il pouvait exister aussi une manière nouvelle de réciter en chantant. Le théoricien Pierre de Nyert tenta d'"ajuster la méthode de chant italienne avec la française", les chanteurs français apprirent à orner leurs airs avec des broderies, des couplets en diminution, ils réfléchirent fructueusement sur la respiration, la prononciation et autres problèmes de la technique vocale. Bien avant la guerre des Bouffons, les querelles de cotteries esthétiques "pro" ou "antinationalistes" s'installèrent donc en France. Elles inaugurèrent une longue période d'effervescence intellectuelle que le passage des castrats — représentatifs de l'image de marque de l'Italie — ne cessa de ranimer. Ainsi en fut-il, par exemple, lorsque Caffarelli en 1753 répondit à l'invitation de la Dauphine, princesse saxonne, habituée aux charmes de ces chanteurs, qui souhaitait se distraire par ses soins.

Plus tardive, l'arrivée des castrats en **Angleterre** n'y fut pas moins vivifiante. Les premiers à s'y faire entendre furent Baldassare Ferri qui y séjourna dans les dernières années du 17e siècle et surtout Grimaldi qui y arriva en 1708. Il fit beaucoup pour la compréhension de l'opéra italien en Angleterre par l'impact qu'il avait sur le public. Son succès dans *"Pirro e Demetrio"* de Scarlatti, ensuite dans *Almahide* de Buononcini prouve qu'il accoutumait l'auditoire à l'art italien. Il prépara ainsi le public à l'entreprise de Haendel. Lorsque celui-ci, une dizaine d'années après, organisa à Londres l'Académie royale il recruta lui-même ses chanteurs. La troupe comprit la Cuzzoni et la Faustina (qui entretinrent des rivalités fameuses) et de nombreux castrats : d'abord Senesino, qui interpréta la plupart des opéras londoniens de Haendel (de 1720 à 1728, puis de 1730 à 1733) et Berenstadt puis Carestini (de 33 à 35), Conti pour la saison 1735-1736 et Caffarelli pour la saison 1738. La fondation par Porpora, en 1733, de l'opéra de la Nobility lui retira Senesino mais amena à Londres le fameux Farinelli. Tous ces chanteurs modelèrent, outre-manche, le goût musical et suscitèrent des délires parmi la haute société.

La fermeture des deux théatres londoniens, mis en concurrence et que la ville ne pouvait plus financer entraîna la dissolution des troupes et il fallut attendre une cinquantaine d'années pour que l'Angleterre accueillit une nouvelle vague brillante de castrats : Marchesi, Pacchierotti et Rubinelli y apportèrent alors l'exubérante bravoure de leur art de la fin du siècle.

Dans les divers théatres où ils se produisaient, les castrats répondaient souvent à une "demande d'emploi", mais, parallèlement, ils la suscitaient en influençant grandement les compositeurs eux mêmes. Au début du 17e siècle, les créateurs de l'opéra (Monteverdi, Luigi Rossi, Cavalli) s'adressent tout de suite aux castrats. Les uns et les autres travaillent de pair, figurent sur les mêmes listes dans les cours princières, discutent ensemble aux "académies". Mais peu à peu, leur "art" est mis en question. Si Bach, Vivaldi ou Telemann n'écrivirent pas pour eux, c'est peut-être en signe de désaveu. On connaît la haine que Marcello dissimule sous un humour vindicatif dans de nombreux textes.

Voici, par exemple, le madrigal qu'ils lui inspirent (6) destiné à deux Ténors et deux Barytons, se moquant de deux Sopranistes et deux Altistes, par l'imitation d'un troupeau.

No, che lassù nei cori almi o beati
No entrano castrati,
Perché scritto è in quel luoco : -
Dite, che è scritto mai ?
"Abor, che non ha frutto, arda nel fuoco"

Non, dans le chœur des élus de là-haut
Il n'entrera jamais de castrats,
Car là il est écrit, -
Eh bien! dites, qu'est-ce qu'il y a d'écrit ?
"Que l'arbre qui ne porte pas de fruits,
soit consumé par le feu"

Dans son "théatre à la mode" (7), il s'en prend à plusieurs reprises à leur fatuité. "Lorsque le compositeur se trouvera avec des chanteurs et particulièrement avec des castrats, il leur offrira toujours sa dextre et se tiendra, chapeau bas et un peu en arrière, en réfléchissant que le plus infime de ces musiciens est pour le moins, dans l'opéra, un général ou un capitaine des gardes du roi ou de la reine".

L'attitude de Mozart est plus équivoque. On sait que la technique vocale des castrats l'intéressait puisqu'il avait pris des leçons à Londres avec Pistocchi et lui avait spécialement destiné l'*"Exultate, Jubilate"*.

Par ailleurs plusieurs de ses ouvrages lyriques contiennent des rôles destinés aux castrats. Il s'agit de *Mithridate*, pour les rôles de Xipharès et Pharnace, de Lucio Sylla (dont Rauzzini fut le créateur), d'*Idomenee* (dans lequel Dal Prato, grand ami de Mozart tint le rôle d'Idamante) et de la *Clémence de Titus*, pour les rôles de Sextus et d'Annius. Ces quatre ouvrages sont les opéras "serias". Ce genre très conventionnel, ne satisfaisait certainement pas Mozart. Il s'agissait de commandes auxquelles il était tenu de répondre mais la raideur des livrets le bridait et il est symptomatique qu'il ait cherché à réduire le nombre d'airs à Da Capo, qu'il ait demandé aux librettistes d'ajouter des ensembles (ainsi le poète Mazzola transforma-t-il, dans ce sens, le vieux livret de Métastase pour la *Clémence de Titus*) et surtout qu'il ait, dès que l'occasion s'en est présenté, cherché à faire tenir par des Ténors, les rôles traditionnellement écrits pour les castrats. Pourtant il obéit à la coutume et destine aux castrats les premiers rôles de ses ouvrages. Il se plie à toutes leurs exigences, attendant même leurs suggestions ainsi que le prouve cette lettre (8) de Léopold Mozart écrite de Milan le 24 novembre 1770, pendant la composition de *Mithridate*.

"Wolfgang n'a encore écrit qu'un seul air pour le primo uono attendu que celui-ci n'est pas encore arrivé et que Wolfgang, afin de s'épargner un double travail va attendre sa présence pour bien lui mesurer l'habit sur le corps." Lorsque celui-ci arrive, ils collaborent si bien que, dans une lettre du 15 décembre (9), Mozart s'écrie : "le primo uomo a dit que, si le duo ne réussissait pas, il accepterait de se faire châtrer une seconde fois". Lorsqu'il compose de grands airs de bravoure, avec des ornements et des cadences il dit que c'est "pour le primo uomo" ou plutôt le primo qui n'est plus uomo!" Cependant, lorsqu'on envisage de faire reprendre à Vienne *Idomenee*, dont la création avait eu lieu à Munich avec le castrat Dal Prato, le premier souci de Mozart est de confier le rôle d'Idamante à un Ténor.

Par contre, en plein cœur de l'âge d'or des castrats, des compositeurs comme Haendel, Hasse ou Scarlatti trouvent dans l'outil parfaitement façonné que représente la voix des castrats le moyen d'expression qui leur convient. Haendel recherchait tout particulièrement les voix les plus exceptionnelles et les mieux travaillées au double titre de compositeur et de directeur de théatre d'opéra. Ainsi engagea-t-il Senesino qu'il avait entendu à Dresde en 1719 et qui lui resta fidèle jusqu'en 1733 (avec une courte interruption), avant de rejoindre la troupe de Porpora jusqu'en 1737. Senesino influença grandement la création lyrique de Haendel. La plus importante partie de la cinquantaine d'ouvrages lyriques de Haendel fut créée par lui, en particulier *Rodelinda, Siroe, Scipion, Flavio, Alessandro, Admeto et Jules Cesar.*

Scarlatti a été un grand adepte des castrats à qui il confia les rôles clés de ses principaux ouvrages (Mithridate Eupatore en 1707, Tigrane en 1715, Telemaco en 18 ou Griselda en 21). C'est lui qui influença le plus profondément Hasse et Haendel sur le plan musical tandis que le grand librettiste de l'époque, Métastase, poète de l'opéra de Vienne, menait une réforme dramatique qui nourissait leur pensée. Son amitié féconde pour Farinelli nous a valu une longue correspondance qui témoigne d'une connaissance approfondie du chant. "Tous les musiciens" dit Marmontel, "se sont donnés à lui" et ses principaux ouvrages furent couramment mis en musique. Ainsi en est-il, par ex. de Didon abandonnée (1724).

Métastase destinait le premier rôle de femme à son amie et protectrice Marianne Bulgarelli mais il a réussi à équilibrer les rôles et à tendre l'intrigue psychologique entre eux avec un instinct dramatique puissant. Le personnage d'Enée en particulier, doit lutter contre son amour pour la Reine, défendre son devoir et se défendre aussi contre l'amour que lui porte Séléné, la sœur de Didon.

C'est à un castrat que confièrent ce rôle de nombreux compositeurs : Sarro d'abord, en 1724, et, à la même époque Scarlatti et Albinoni, puis Jommelli (qui écrivit trois versions de la pièce en 46 à Rome, 49 à Vienne et 63 à Stuttgart) et Perez (en 55).

L'examen d'autres drames de Métastase très souvent mis en musique (la *Clémence de Titus* ou *Artaxerxes* par exemple) nous permet de cerner quelques uns des caractères essentiels qui orientèrent les drames lyriques qui nous occupent en ce moment. Les livrets (en trois actes) sont formels, découpés strictement en récits — où l'histoire est racontée — et en airs conventionnels.

Les héros semblent figés dans une personnalité qui évolue peu et ceux qu'incarnent les castrats correspondent généralement à deux types d'Homme : ceux qui recherchent la **Gloire**, ceux qu'enchaînent **l'Amour.** Selon Marcello encore, "le rôle de père et de tyran, (s'il est principal) devra toujours être confié aux castrats".

Issus de récits dont les sources sont la Mythologie et l'Antiquité Grecque (*Orphee, Didon, Ariane* et tous les sujets de la guerre de Troie), l'histoire romaine et orientale *(Cesar, Titus, Semiramis* ou *Mithridate)* et exceptionnellement la poésie amoureuse médiévale, ils représentent des Rois ou des Grands du royaume

(César, Alexandre Sévère ou Gualterio), parfois des Usurpateurs (Grimaldo de Rodelinda) souvent des ambitieux politiques ou militaires (comme Otton), mais aussi le surhomme que symbolise Orphée. Sur des arguments dûs à de multiples écrivains (de Rinuccini à Calzabigi) les compositeurs ont, en effet, exploité ce que l'idéalisation d'un personnage symbolisant la musique offrait de ressources d'incantation et de sortilèges vocaux, essentiellement s'il s'incarnait dans le héros idéalisé par son sacrifice (et déshumanisé) que représente le castrat.

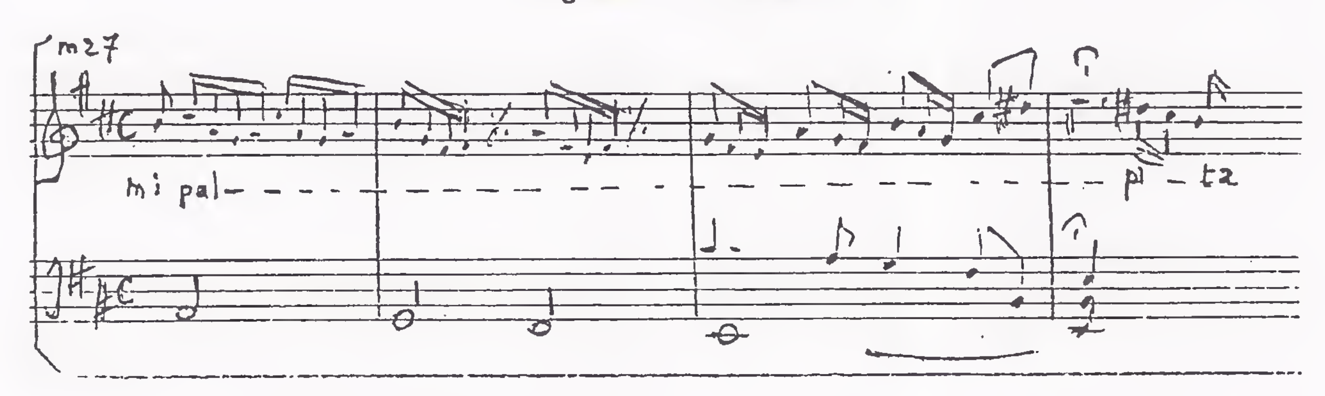
Tout à fait prioritaire au début de la période qui nous intéresse, l'importance du rôle confié au castrat dans une partition lyrique décroît à partir du milieu du 18e siècle.

On sait que Wagner avait pensé au castrat Mustafà pour lui confier le rôle de Klingsor de Parsifal. Il renonça à ce projet assez rapidement. Rossini, quant à lui, ressentit de vives inquiétudes lorsqu'il découvrit les fioritures dont Velluti ornait le rôle qu'il lui avait destiné dans "Aurélien à Palmyre". L'échec de l'ouvrage l'incita à réduire la liberté des chanteurs et porta ainsi un coup fatal aux castrats.

EMPREINTE

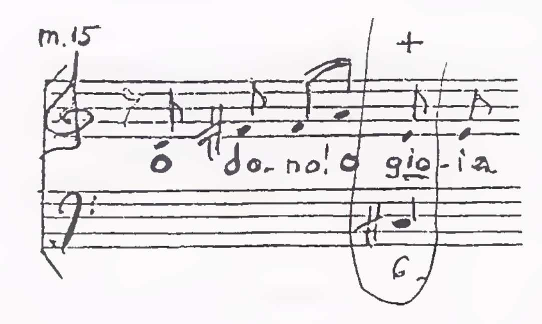
Grâce à quelques exemples relevés dans diverses partitions, il est possible de constater l'importance de leur action dans la période où leur talent fut le plus apprécié. Une première approche des partitions montre déjà que les distributions leur accordaient une place royale. Dans le "Jules César" de Haendel 4 rôles sur 8 (dont le rôle-titre) sont confiés à des castrats; dans le "Griselda" de Scarlatti, 3 sur 6... etc... Leur talent a, en tout premier lieu, influencé la forme des airs chantés : l'"aria da capo" s'est imposé grâce à eux. Les marches harmoniques, les formules répétées abondent qui laissent aisément deviner les prouesses vocales lors de la répétition.

Pergolèse - "La Salustia"



La qualité plastique des airs qui leur sont destinés se ressent, par ailleurs, de leur adresse vocale. Certains mots et certaines formules cadentielles permettaient à leur imagination de s'épanouir en d'ample vocalises.

Scarlatti - "Griselda"





*Caricature de **Farinelli** par Leonzi Ghezzi.* ▶

Certains tracés figuralistes sont indiqués par l'auteur,



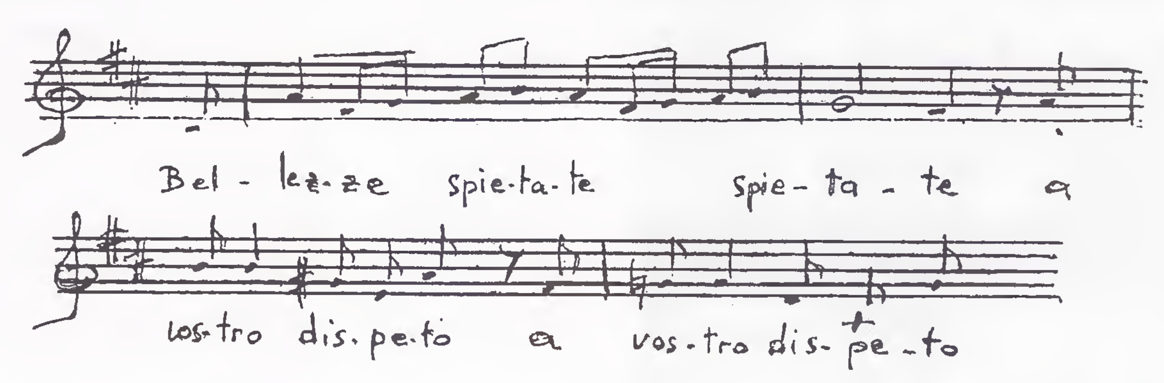
Haendel - "Jules César"

avec d'autant plus de précision que l'on avance dans le 18e siècle :



Mozart - "Idomeneo re di Creta"

Leur vaillance inspira aussi une écriture de type instrumental; et si l'on a évoqué la trompette à leur propos, c'est avec opportunité. Rythmique énergique, valeurs pointées, gammes, longues tenues émaillent leurs airs :



Haendel - "Jules César"

L'impact de l'art des castrats sur leurs contemporains est indéniable. La beauté des timbres, modelés par une technique parfaite, offrait aux mélomanes une jouissance d'autant plus intense qu'elle se doublait du plaisir esthétique d'une réelle "idéalisation" des personnages représentés. Le héros ne s'incarne pas dans un être humain chargé d'exprimer ses passions, il se confond avec l'être "dénaturé" et donc idéal, de destin vocal. C'est le paroxysme de l'artifice.

Voilà ce qui fausse la perception que nos représentations modernes tentent de donner à l'art lyrique de ce temps : le "haute contre", la voix de femme, la transposition pour ténor* sont autant de palliatifs qui ne rendent pas compte du caractère ambiguë de la prestation du castrat.

* Le rôle titre de l'"Orphée de Gluck fut transcrit plusieurs fois : originalement écrit pour le castrat Guadagni (Vienne - 1762), il fut transposé par Gluck pour le ténor Legros (Paris 1770) avant que Berlioz, en 1859, n'imagine de le faire chanter par une alto (Pauline Viardot).

Certains compositeurs, d'ailleurs, ressentant la qualité de cette équivoque ont opté pour les travestis : "Chérubin,", "Siebel", le "Chevalier à la rose" témoignent du charme qui en émane.

Il nous faut reconnaître, en conclusion, que la valeur vocale et scénique des castrats a profondément marqué son temps et influencé l'art lyrique. Il nous est toutefois permis de déplorer les sacrifices humains que l'on consentit en son nom. Par ailleurs, on peut penser que leur toute puissance a retardé l'évolution du théatre chanté : les airs se sont stéréotypés, les personnages standardisés et l'action, ignorant toute incursion dans le fantastique, l'imaginaire ou le quotidien s'est enracinée dans une convention qui freina l'éclosion de l'opéra bouffe et de l'opéra comique par où allait rajeunir le théâtre musical.

(6) WECKERLIN - **nouveau musiciana** (anecdotes, lettres etc...) Paris (1890) Garnier Frères. Ed.

(7) MARCELLO (B.) **"Le Théatre à la mode"** - traduction par Ernest David, Paris, 1890 : Librairie Fischbacher, 33, rue de Seine. "Aux Compositeurs" p. 68.

(8) MASSIN (J. et B.) **MOZART**, Histoire de l'œuvre, p. 641, Fayard.

(9) MASSIN - **MOZART,** op. cit., p. 641.

Les analyses des œuvres musicales ci-dessous mentionnées paraîtront prochainement dans **l'Education Musicale.**

— Air de la Calomnie du Barbier de Séville . **Rossini**
— Nuit dans les Jardins d'Espagne . . . . **M. de Falla**
— Firework . . . . **Haendel**
— Toccata et fugue en ré mineur . . . . **Bach**
— Symphonie nº 1 "Titan" . . . . **Malher**
— Scènes d'enfants . . . . **Schumann**

Abonnez-vous
Faites abonner
vos Amis

ENSEIGNER L'ECRITURE aujourd'hui...

par **Jean DOUE**
Professeur au C.N.R. de Montpellier

Considérations générales

Une redéfinition de l'enseignement de l'Ecriture est à l'ordre du jour. On ne saurait s'en étonner (il en est ainsi dans d'autres domaines). Des commissions s'attellent à la tâche, puis s'arrêtent; peut-être effrayées par son ampleur, ou par les conséquences sur lesquelles elle pourrait déboucher ?

Nous voulons ici montrer, d'abord, que des mises en cause radicales ne s'imposent nullement; ensuite, comment les professeurs souhaitent (en général) orienter l'enseignement qu'ils ont à transmettre, et à quels efforts d'imagination ils sont contraints; enfin, comment est possible une prise en compte, en l'occurence, de l'évolution de la musique depuis près d'un siècle.

Après quelques considérations générales, à la fois sur le rôle du professeur d'Ecriture et sur la matière qu'il enseigne, nous jetterons un regard sur l'évolution de la musique; étude forcément raccourcie, axée sur ce qui peut mener les élèves à une évolution dans leur manière d'"entendre". Enfin, nous reviendrons à des considérations proprement pédagogiques.

Depuis la réforme de la Formation Musicale, un courant se dessine vers un rapprochement entre les enseignants de cette discipline et ceux de l'écriture. Il est sous-tendu par un désir commun de "retour aux œuvres musicales."

Il doit permettre aux élèves d'être mieux préparés aux études d'écriture; il permettrait d'autre part à ces dernières de perdre un peu du parfum d'ésotérisme qu'on leur a donné, et qui fait qu'on les considère parfois comme excessivement "spécialisées" en vue d'une "virtuosité de plume" qui ne débouche que sur elle-même. L'Enseignement officiel semble d'ailleurs vouloir considérer l'Ecriture comme faisant partie de la Formation Musicale.

Les liens de l'Ecriture avec l'Analyse, déjà évidents en soi, sont plus d'actualité que jamais. Toutefois, il y a danger selon nous à les considérer comme une seule et même discipline, comme certains ont tendance à le faire. Nous n'avons pas ici à prendre en compte le fait que dans tel ou tel Conservatoire, par manque de personnel, le rôle du professeur d'écriture soit démultiplié. Il est certain que son influence, fonction de sa propre personnalité musicale, s'étend bien au-delà du domaine pédagogique qui lui est spécifiquement imparti; encore faut-il que ce dernier soit suffisamment clarifié.

— Notons ici l'excellence de la notion de "département" tel celui qui regrouperait l'Ecriture, l'Analyse, l'Histoire de la Musique, et la Formation Musicale. —

Comment définir le domaine pédagogique propre à l'Ecriture ? Nous proposons cette définition donnée récemment par l'un de nos collègues : "La classe d'Ecriture propose, à travers des manipulations, **la formation simultanée de l'oreille** et de **l'intellect"**; et il ajoute : **"... parfaitement réussie lorsque l'imagination joue le rôle de ciment comme esprit fertilisateur".**

Nous reviendrons sur ce dernier point. Mais d'abord : que manipuler en premier lieu ? Nous répondrons : ce que l'élève entend le plus facilement : le langage tonal, dans lequel il baigne encore constamment. Autrement dit, il n'y a pas lieu d'accuser l'Harmonie traditionnelle d'être basée sur le langage tonal; elle en tire la cohérence interne dont elle a besoin pour fonctionner convenablement.

Autrement dit, si elle enseigne effectivement le langage tonal, ce n'est pas là son but premier. En fait, l'élève y apprend deux choses : la *cohérence* par rapport à un système d'écriture, et l'usage, nécessaire à l'invention, d'une soumission à des règles choisies, qu'ils reçoivent maintenant et qu'ils se donneront peut-être eux-mêmes plus tard.

Les élèves sentent parfaitement eux-mêmes tout celà; le plaisir qu'ils éprouvent dans un premier temps réside dans le fait de pouvoir manipuler eux-mêmes des sons de manière cohérente, et de mettre en action les mécanismes d'un langage qu'ils *connaissent* déjà intuitivement.

Certains pratiquent une pédagogie qui consiste, au contraire, à partir des origines mêmes de l'écriture musicale, et à guider l'élève suivant un parcours qui suit l'évolution de la musique jusqu'à nos jours.

Cette méthode a l'immense avantage de faire comprendre à l'élève l'évolution des techniques, de lui permettre de situer chacune dans son cadre exact, et de saisir tout le côté relatif des règles correspondantes, au lieu de les considérer comme des données définitives.

Mais d'autre part, elles plongent d'emblée l'élève dans un monde qu'en général il connait mal; on peut se demander aussi si elles ne supposent pas une vision de l'évolution de la musique par accumulation de connaissances, comme c'est le cas pour la science. Or chacun sait que la notion de complexité croissante n'est pas applicable à l'histoire de la musique prise dans son ensemble, mais seulement à des œuvres relevant de techniques semblables.

Il semble donc que cette pédagogie présuppose une définition, un peu différente de la nôtre, des objectifs assignés à l'Ecriture. Il n'est pas surprenant, alors, que les élèves ainsi formés se révèlent, sur le plan de la technique, moins habiles que les autres.

Nous verrons dans un prochain chapitre pourquoi il est bon que les études d'écriture contribuent à former non seulement des compositeurs mais aussi ce que l'on pourrait appeler des auditeurs "éveillés" (par opposition à ceux qui se laissent "couler dans les sons"), sans oublier naturellement les "médiateurs" que sont les interprètes.

On nous dira que les élèves se présentent avec des motivations et des possibilités souvent très diverses. Certes, un travail très important d'adaptation à chaque élève (quant aux buts à atteindre et au niveau technique possible et souhaitable pour lui) est nécessaire au professeur; mais il ne saurait pour autant être question de concevoir **des** enseignements différents en fonction de soi-disant "catégories" d'élèves.

Nous pensons d'autre part que l'enseignement traditionnel de l'harmonie, dont le contenu par ailleurs forme un ensemble cohérent et relève d'une pédagogie parfaitement rodée, n'est pas toujours à même de répondre à un certain nombre de critiques :

1) Il met en jeu de manière insuffisante l'imagination et la créativité des élèves.

2) Le parcours suivi habituellement laisse trop longtemps les élèves démunis de modèles utilisables, si l'on veut accomplir ce "retour aux œuvres" généralement souhaité.

3) Bien que longues à accomplir jusqu'au bout (surtout pour un élève moyennement doué) ces études laissent des lacunes dans la formation de l'élève.

4) Le travail s'exerce trop longtemps sur une matière neutre, ni instrumentale ni véritablement vocale (le choix traditionnel des clés employées en fait foi).

Il semble qu'il faille choisir entre certaines révisions à opérer, et une pratique plus soutenue de la classe de Contrepoint, en donnant à celle-ci des objectifs suffisamment étendus. D'autre part, sans négliger la formation de l'audition "intérieure" qui est l'un des buts importants de ces études, on doit veiller à ce que les élèves restent suffisamment dans le "concret" musical. D'où l'intérêt de toutes formes de travail **au piano** et d'une collaboration avec les classes de Chant Choral et de Musique de Chambre.

Nous reviendrons sur tous ces points dans le dernier chapitre.

Regard sur l'évolution de la Musique

Le "regard" que nous voulons porter ici sur la musique du XXe siècle sera forcément limité. En le portant sur certains de ces aspects, nous essaierons simplement d'en faciliter l'approche, et si possible l'écoute. Nous parlerons aussi de quelques ouvrages parmi les nombreux qui traitent de la question. Nous tenterons si possible de clarifier un certain nombre de notions et de faire mieux comprendre la démarche des compositeurs qui ont rompu progressivement avec un langage musical qui reste encore si profondément enraciné en nous.

Au fur et à mesure de notre exposé, il nous faudra redéfinir certains mots dont le sens deviendra de plus en plus général. Exemples :

Tonalité, qui désigne classiquement une référence au mode majeur-mineur, désignera par la suite : présence d'une *tonique* (note ayant une fonction de référence pour un ensemble sonore, autour de laquelle s'articule une mélodie et sur laquelle elle tend à conclure).

Harmonie, au lieu d'évoquer simplement l'Harmonie tonale, désignera : toute la science de la coordination successive et simultanée des hauteurs.

Et même le mot **série** prendra un sens de plus en plus général et abstrait.

Enfin, celui qui nous intéresse ici particulièrement : **l'Ecriture**.

Nous n'étudierons pas ici, toutefois, le problème de l'écriture tel qu'il se pose aux musiques telles que : musiques électro-acoustiques, musiques stochastiques, musiques basées sur le hasard (au sens où l'entend J. Cage). Non, bien sûr, que nous voulions nier ou rejeter ces musiques, mais parce que l'enseignement de l'Ecriture, tel que nous l'avons défini et tel qu'il est pratiqué, ne peut s'appliquer qu'à la transcription d'éléments pouvant être reconstitués de manière suffisamment précise en "audition intérieure". Ecriture, en somme, du compositeur traditionnel face à son papier à musique (auquel certains dénient tout avenir, alors que celui du peintre face à son chevalet n'est pas en cause?)

Nous diviserons notre exposé en trois parties : 1) le langage tonal et sa décadence; 2) Ses prolongements : néo-tonalisme, perfectionnement du modalisme, dodécaphonisme des Viennois. 3) Réflexions sur ce dernier et conséquences tirées par les compositeurs qui ont suivi. Regards sur de nouvelles directions prises par la musique.

Faisons d'abord une remarque : c'est à chacun de sentir ce qu'il peut "intégrer" des musiques dont nous parlerons. Le dirigisme, qui n'entraîne d'ailleurs que de fausses adhésions, n'est plus de mise actuellement. C'est par l'entremise d'une œuvre qui "accroche" que l'on pénètre dans un monde musical nouveau. Encore faut-il faire quelques efforts pour en provoquer l'éventualité...

Il est regrettable par ailleurs que les rencontres que font les élèves (et je pense spécialement à ceux des conservatoires) avec la musique contemporaine relèvent souvent du hasard d'un concert (occasionnel), ou d'une œuvre (occasionnellement) travaillée. Quelle chance ont-ils, dans ces conditions, de s'y retrouver ?

1) Le langage tonal et sa décadence

L'histoire du langage tonal (nous donnons pour le moment à ce terme son sens classique) est celle, en fait, du mode majeur-mineur, ainsi que celle de l'extension de la fonction de dominante juqu'à son hypertrophie.

Il n'est pas inutile de se pencher un peu sur le point de départ de cette double suprématie.

Parmi les modes diatoniques (ceux que l'on obtient en parcourant les touches blanches du piano), un seul, le mode d'*ut*, comporte simultanément les notes qui ont avec la tonique (le *do*) :

Soit une affinité due à la résonance, (le *fa* et le *sol*), (l'intervalle de **quinte** étant seul admis au départ en tant qu'harmonique assimilé par l'oreille)

Soit par affinité mélodique, qu'on désigne par "effet de sensible" : le *si* allant vers le *do* par **demi-ton** ascendant.

Remarquons que cet effet de sensible pouvait aussi s'exercer par mouvement descendant (exemple la sixte napolitaine *ré* bémol, que les harmonistes connaissent bien). Mais c'est un fait que le mouvement ascendant a eu la primauté en l'occurence.

Les notes *sol* et *fa*, appelées comme chacun sait Dominante et Sous-Dominante, jouent comme la tonique un rôle de point d'appui pour la mélodie, mais de caractère suspensif; la Dominante *sol* finira par jouer un rôle de tonique secondaire, d'où l'intérêt d'avoir accès sans sortir du mode de sa propre dominante *ré*.

On comprend ainsi l'intérêt qu'a pu susciter, déjà dans l'ordre mélodique, la disposition de ces cinq notes : *do ré fa sol si*.

Après assimilation de la consonance suivante (la tierce majeure), qui a permis le maniement des accords parfaits, l'intérêt de cette disposition s'est trouvé encore augmenté du fait qu'elle permettait de construire des accords parfaits majeurs (accords assimilés en premier) sur les degrés principaux. Ces accords joueront dans l'ordre harmonique un rôle similaire à celui que jouent leurs fondamentales dans l'ordre mélodique.

Le mode mineur comporte ces mêmes points d'appui. Il nous paraît donc licite de le considérer comme une variante ou, si l'on veut, une couleur du mode majeur; couleur obtenue en abaissant, comme on sait, d'un demi-ton les IIIe et VIe degrés du mode (le *mi* et le *la*). Le VIe deviendra rapidement instable (on le verra souvent abaissé en majeur, et à l'état naturel en mineur). Plus tard, il en sera de même du IIIe, sous l'influence du jazz classique; et parfois les deux formes seront mixées dans un même accord (ce seront les accords majeurs-mineurs que l'on trouve dans la musique de la même époque).

Nous parlerons donc par la suite du mode Majeur-Mineur comme d'un seul mode.

Chacun est sensible à l'expressivité particulière du mineur. Ceux qui ont pratiqué l'harmonie savent que son emploi entraîne aussi des problèmes techniques particuliers (dus au fait que le mode ne contient plus, comme le majeur, un cycle complet de quintes justes). Peut-être cette expressivité du mode mineur est-elle liée aux difficultés particulières que les compositeurs ont eu à dominer pour le traiter ?

L'importance prise par la fonction de Dominante s'explique par le fait que l'accord va pouvoir, un peu plus tard, intégrer sa 7e, le *fa*, qui fait partie de la résonance naturelle de la dominante *sol*. L'accord contiendra alors presque toutes les notes de la suite *do ré fa sol si* (hormis la tonique).

La théorie exposée par J. Chailley dans son Traité Historique d'Analyse Historique (Ed. Leduc) montre comment l'assimilation des consonances suivantes les a toutes conduites automatiquement à s'agglutiner sur cet accord, grâce au support duquel elles ont pu être mises en action, la tessiture et la disposition des notes jouant un rôle de plus en plus important.

En même temps, certains aspects de la sensibilité romantique trouveront leur expression dans l'emploi de ces accords, qui favorisent l'instabilité, le suspense... Ils permettent les modulations immédiates, donc incessantes, et inattendues (sa quinte diminuée *fa-si*, responsable de son instabilité, permettant toutes sortes d'équivoques par enharmonie).

Diverses altérations renforcent encore le caractère de ces accords, ainsi que la puissance de leur enchaînement avec la tonique.

Sans aller jusqu'aux Romantiques, on trouve déjà chez Bach ou Mozart, par exemple, de tels procédés (sans que celà caractérise aussi nettement leur esthétique).

Ainsi donc a fonctionné, schématiquement, ce que l'on a appelé "Harmonie de Résonance", Harmonie qui a été codifiée en son temps par Rameau.

A partir d'une certaine époque, les compositeurs ont tous plus ou moins pressenti :

— que les processus engendrés par l'hypertrophie de la fonction de Dominante, tels que nous les avons décrits, ne pouvaient plus se développer sans qu'apparaisse un phénomène obligatoire de rupture.

— qu'un renouvellement du langage musical devenait nécessaire en fonction des variations de l'environnement culturel; et aussi d'un sentiment naissant de saturation.

— que l'Harmonie de Résonance elle-même ne pouvait plus se développer. C'est justement dans la mesure même où J. Chailley est parvenu à démonter rigoureusement le mécanisme de son évolution qu'il nous indique que son avenir était bouché. En effet, à partir d'un certain rang, l'assimilation des harmoniques naturels devient impossible dans le système tempéré; d'autre part, il est apparu dans certaines œuvres que des sons aîgus *quelconques* soutenus par une consonance fortement exprimée dans le grave "y produit un effet de résonance consonante". Or l'on sait que dans une situation où *tout devient permis* un système perd toute efficacité.

L'abandon de l'emploi exclusif du Majeur-Mineur (qui n'a d'ailleurs jamais été absolu) a commencé assez tôt. L'attachement à la fonction de Dominante et à l'Harmonie de Résonance s'est maintenu plus longtemps. Selon un compositeur encore proche de nous, A. Honneger, tout le travail du compositeur repose sur l'usage qu'il fait d'accords qui ont tous fonction de dominante. Un autre, P. Hindemith, tente, sans parvenir à l'imposer, de bâtir un système permettant d'analyser toute agrégation verticale rencontrée dans une partition, comme l'émanation de phénomènes de résonance issus d'une Basse Fondamentale, exprimée ou non. Et il indique un procédé pour la déterminer. En fait, ces théories sont surtout intéressantes pour comprendre la musique de leurs auteurs.

En optant, le premier, pour l'abandon de l'Harmonie de Résonance. Schoenberg s'attaquait, par contrecoup, à un autre phénomène, caractéristique lui aussi des époques précédentes, depuis J.S. Bach : la primauté de l'Harmonie sur le Contrepoint. Qu'est-ce à dire ?

Les élèves de contrepoint savent que leurs devoirs seront jugés : non sur la qualité de l'enchaînement des accords (même si celle-ci joue, en fait, un rôle dans l'impression générale produite), mais sur la bonne "conduite des voix", appuyées l'une sur l'autre par des consonances convenablement placées. Ceci correspond, schématiquement, à la situation de la musique avant la constitution du langage harmonique. Schoenberg envisageait pour la musique un retour à cet état, à cette différence près que, considérant la notion de consonance et de dissonance comme dépassée, il la remplacera par quelque chose d'entièrement différent. Une nouvelle technique se forma ainsi.

Certains de ces aspects parurent, au début, excessivement arbitraires; mais surtout, la manière simplificatrice dont ses premiers commentateurs la présentèrent ont, (en apportant comme on dit de "l'eau au moulin" de ses détracteurs), déclenché de violentes polémiques; d'autant plus qu'on avait encore tendance à se référer volontiers à la "culture des nations" (autrement dit, à la localisation des diverses tendances suivant les pays). C'est ce climat qu'ont dû affronter les compositeurs qui avaient, à la fin de la guerre, entre vingt et trente ans.

(A suivre)

France Culture

Dans le cadre des émissions de l'Entente Universitaire de l'Est de la France, Daniel PAQUETTE donne actuellement une série d'émissions sur J. Ph. Rameau (réseau de France Culture, ondes moyennes – Lyon 602 khz ou 489 m – Strasbourg 1278 khz ou 235 m etc...).

Les jeudi de 18 h à 18 h 30

Les 8 - 22 novembre : **Les Boréades**
6 - 14 décembre : **Les Pièces de clavecin**
20 décembre - 3 janvier : **Les Chœurs**

A titre exceptionnel, la cassette contenant l'émission **"Les Pièces de clavecin"** sera disponible en faveur des étudiants préparant le C.A.P.E.S. Musique et l'Agrégation d'éducation musicale. Ils pourront formuler une demande sur papier libre en joignant un chèque de 14 F libellé à l'ordre de Monsieur l'Agent comptable de l'Université de Dijon, 2 boulevard Gabriel, 21000 Dijon.

Les pièces de clavecin de Jean Philippe RAMEAU

par **Daniel PAQUETTE**
de l'Université LYON II

Préambule : cette série d'articles consacrée aux *Pièces de clavecin* de J. Ph. Rameau (objet d'une question à l'Agrégation et au CAPES/Musique) se veut utile aux candidats : d'où une forme volontairement sèche. On voudrait les inciter à ne croire que ce qu'ils découvrent eux-même par une observation soutenue. Ces lignes ne représentent donc pas l'"analyse" des pièces de clavecin, mais une vision partielle. A chacun de trouver sa vérité; quant à nous, délaissant une analyse trop "porte à porte" ou "littéraire", c'est sur le plan historique et formel que nous avons porté nos soins, laissant le décortiquage harmonique ou mélodique à l'analyse individuelle, afin de ne pas dépasser les limites assignées à ces articles. Pour ôter l'ennui à un lecteur moins obnubilé par le travail acharné des concours, les passages analytiques sont en petits caractères et donc évitables.

Méthodologie : s. = système; m. = mesure; th. = thème; ex. = exemple; p. = page.

L'écriture en majuscules annonce un ton Majeur; en minuscules, un ton mineur. La pagination est celle de l'édition Bärenreiter sous la direction de E.R. Jacobi.

Généralités :

Si on prend pour limites le *Premier livre*... et *la Dauphine,* (la pièce ultime du Maître en 1747), la production de musique pour clavier de Rameau se situe entre 1706 et 1745; si on conserve pour seule référence les trois recueils, la fourchette se rétrécit à une période comprise entre 1706 et 1728; donc dans la "jeunesse" du compositeur et hors de sa musique d'opéra qui débute en 1733 avec *Hippolyte et Aricie.*

Une comparaison instructive est à établir avec l'autre grand maître du clavecin qui nous paraît parfois être l'aîné du dijonnais dans ce domaine : *Couperin le Grand* qui a écrit quatre livres de pièces datés de 1713-1717-1722-1730; pour Rameau, la chronologie est : 1706 - 1724 (réédité en 1731) et 1728. On voit que Rameau précède Couperin et achève son œuvre après lui.

D'un point de vue quantitatif, les pièces de Rameau ne représentent qu'un cinquième de celles de son homologue versaillais. A l'intérieur de son œuvre, la musique de chambre trouve peu de place : 50 pièces de clavecin, 16 en trio, (1) face à 90 actes d'opéras ou ballets. Du point de vue formel deux structures — déjà visibles chez Couperin — apparaissent : type "danse" ou pièces de "genre à titre évocateur". Comme J.S. Bach, Rameau mêle et amplifie les éléments : certaines danses perdent leur spécificité en s'illustrant d'un titre; *a contrario,* des pièces descriptives sont bâties sur des structures dansables. Comme Bach également, Rameau réutilise certains morceaux avec des finalités différentes en les amplifiant pour l'opéra, comme le montre le tableau suivant :

Transcription des pièces de clavecin (ou de cantate) dans les œuvres dramatiques

1er livre (1706) : néant

2e livre (1724) :
Les Tendres plaintes, Zoroastre (I, 3) (1749)
L'entretien des Muses, Les Fêtes d'Hébé (II, 4) (1739)
Les Niais de Sologne, Dardanus (III, 3) (1739)
Musette - Tambourin, Les Fêtes d'Hébé (III, 7)

3e livre (vers 1728)
Les Sauvages, Les Indes Galantes (IV, 6) (1735)
Le Menuet, Castor et Pollux (Prologue, 2) (1737)
Sarabande, Zoroastre (III, 7)

5 pièces pour clavecin seul tirées des **Pièces en concert** (1741)
La Livri, Zoroastre (III, 7)
L'agaçante, Zoroastre (II, 4)
2d Menuet, Les Fêtes de Polymie (I, 4) (1745)
Tambourins, 1e fois : *Castor*... (1e Tambourin, Prologue, 2) (1737)
(les 2 Tambourins *Dardanus*) (III, 4) (1744)
La Cupis, Le Temple de la Gloire, (Prologue, 2) (1745)

Cantate *Le Berger fidèle : l'"Amour qui règne", les Fêtes d'Hébé* (III, 0)

---

(1) Ne sont pas comptés les 25 titres de la Suite des *Indes Galantes,* restituée et éditée par Kenneth Gilbert, Paris, Le pupitre, Heugel, 1978.

Généralités sur la suite classique

Succession de mouvement modérés (ou lents) et mouvement rapides.

Au moins quatre parties dont trois consécutives : *allemande, courante, sarabande* et comme pièce finale, *gigue.*

Au début, souvent : *Prélude* ou *ouverture* à la française.

Entre la *sarabande* et la *gigue* se placent des morceaux au choix du compositeur : *galanterie* pour les Allemands, *intermezzi* pour les Italiens, danses intermèdes en France : ce sont *menuet, gavotte, tambourin* etc... La *chaconne* et la *passacaille*, au caractère-conclusif marqué, poursuivent une carrière indépendante.

STRUCTURE

a) rondeau : forme française par excellence; principe de mélodies formant couplets et refrain,

b) à variations : *chaconne, passacaille,* souvent selon le principe des *doubles.*

c) coupe binaire : deux compartiments plus ou moins égaux, séparés au centre par une barre de reprise : ce qui amène à jouer facultativement deux fois chaque partie : la première aboutit à une cadence sur la dominante; dans la seconde, début souvent sur un ton voisin, par une imitation de thème (ou son renversement), et selon un tour plus modulant (passage au relatif, II[e] et IV[e] degré); on retrouve ensuite le ton initial.

Cette coupe assure l'unité de style car tous les morceaux, suivent un plan rondeau ou binaire (Rameau les associe) alors que dans la sonate, le plan ternaire ne s'applique qu'au mouvement initial.

Des possibilités de varier les morceaux existent avec :

le Double : sorte de variation de caractère ornemental; celà aboutira au *thème varié.*

La plupart des reprises — exécutées actuellement sans modification — étaient sans doute improvisées par le meilleur interprète du groupe, des *doubles* écrits nous sont parvenus comme celui de la *Polonaise* de la *suite en si* de J.S. Bach.

le Second : principe d'une deuxième danse de même type enchaînée à la première avec retour de celle-ci. On trouve ainsi *Menuet* I - *Menuet* II - *Menuet* I. Le *"second"* est dans le ton du relatif, plus modéré et en écriture allégée.

PREMIER LIVRE DE PIECES DE CLAVECIN (Suite en La)

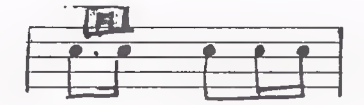
Cité par Maret et Decroix, cet ouvrage fut longtemps considéré comme "mythique" jusqu'à sa redécouverte par Farrenc; il figure en 1895 dans l'édition des œuvres complètes.

Rameau le fait graver lors de son premier passage à Paris en 1706; il a alors 23 ans, est organiste de l'orgue des Jésuites de la rue Saint Jacques, et sous l'influence de Louis Marchand (dont on sait par Maret qu'il était venu quérir les conseils). Actuellement, un seul exemplaire de l'édition originale subsite (BN res. Vm 7677). Ballard publie en 1741, une nouvelle édition avec une nouvelle page de titre, mais en employant les planches d'origine; un exemplaire se trouve encore à la Bibliothèque Municipale de Bordeaux. L'ordre des mouvements suit exactement celui de la *suite classique,* si on accepte l'hypothèse de Kenneth Gilbert qui considère que la mise en page (ici la *gigue* placée en quatrième position) était imposée par le prix élevé de la gravure.

Rameau manifeste déjà son originalité en créant une unité thématique par la reprise des accords arpégés du *prélude* au début des *allemandes* et de la première *sarabande.* En revanche, selon la coutume du temps, on trouve une table des agréments qui disparait dans ses *Nouvelles Suites...*

Allemande (pp 4-6) 4/4; début généralement anacrousique, lignes de doubles croches "s'attardant" en syncopes des rythmes énergiques

(ex. A) : phrases fluides avec imitations et broderies nombreuses; carrure de 4 ou 8 mesures. Coupe binaire, amenant un développement rigoureux avec ses deux volets, l'un allant à la dominante, l'autre revenant à la tonique.



Courante (p.7) : de coupe binaire, à trois temps, la courante se caractérise par une ligne mélodique à valeurs régulières à la basse, sur laquelle "court" au *supérius,* un dessin serré à notes inégales (dans la *courante française*) **(ex. B)** ou égales *(courante italienne).*



Gigue (p. 8) : danse à division ternaire, de coupe binaire, tournoyante et animée. Ecriture en imitation. Conclut la suite classique.

Sarabande (p. 10) : danse lente, méditative à 3 temps, homophone. Mélodie ornée avec un rythme caractéristique **(ex. C)**. Par opposition, la basse est généralement régulière.



Vénitienne (p. 11) : comme la *Silicienne*, c'est une danse modéré à 3/8, avec une ligne supérieure bien isolée, dans une irrégularité créant une impression de balancement.

Gavotte (p. 12) : 2/2 départ en anacrouse avec coupe par 2 m. et retombée sur le 1[er] temps. A 2 notes piquées répondent 2 notes liées; ceci donne un caractère sautillant et aimable à une danse qui fut la plus utilisée par Rameau dans ses opéras.

Menuet (p. 13) : danse modérée à 3/4. Phrases à 2 périodes de 4 m., à reprises. Le 2[e] Menuet, nommé plus tard *Trio* (parce qu'à 3 voix) possède la même disposition, mais se révèle plus calme; il adopte généralement le ton mineur. Le rythme est franc, scandé sur le 1[er] temps. On devrait dans l'exécution le prendre à 6/8 ce qui lui donne son vrai caractère de grâce et de noblesse française.

A suivre

LA DICTEE DE RYTHMES

par **Max MEREAUX**
Compositeur, Professeur d'Education Musicale

Les méthodes actives d'initiation musicale — qu'elles soient de Kodaly, Orff, Willems, ou Martenot — sont d'abord fondées sur le développement du sens rythmique chez l'enfant. C'est que l'enfant mis en présence de la Musique est d'abord sensible à son caractère rythmique : l'expressivité du rythme provoque en lui un besoin spontané d'extériorisation corporelle. Aussi, par les différents "jeux de rythmes" frappés dans les mains ou sur les genoux, avec les pieds ou encore avec des instruments à percussion, l'enfant est-il libéré par le geste et participe sensoriellement au rythme.

"Le rythme, dit Maurice Martenot, est l'élément vital de la musique, aussi indéfinissable que la vie elle-même. On doit le considérer comme une force en mouvement une force qui propulse l'action, une force qui est elle-même mouvement."

Un problème se pose souvent quand il s'agit de passer au stade de la notation rythmique. Si l'élève exercé est capable de reproduire en imitation des rythmes frappés d'une grande complexité, il est parfois incapable d'écrire des rythmes très simples.

L'exercice corporel peut s'effectuer par une sorte d'automatisme, sans prise de conscience réelle de la structure rythmique, par exemple dans les répétitions en imitation. Mais la compréhension devient nécessaire quand il faut écrire le rythme. C'est pourquoi j'ai élaboré pour ma part une méthode de difficulté progressive qui allie toujours la notation à l'expression corporelle du rythme.

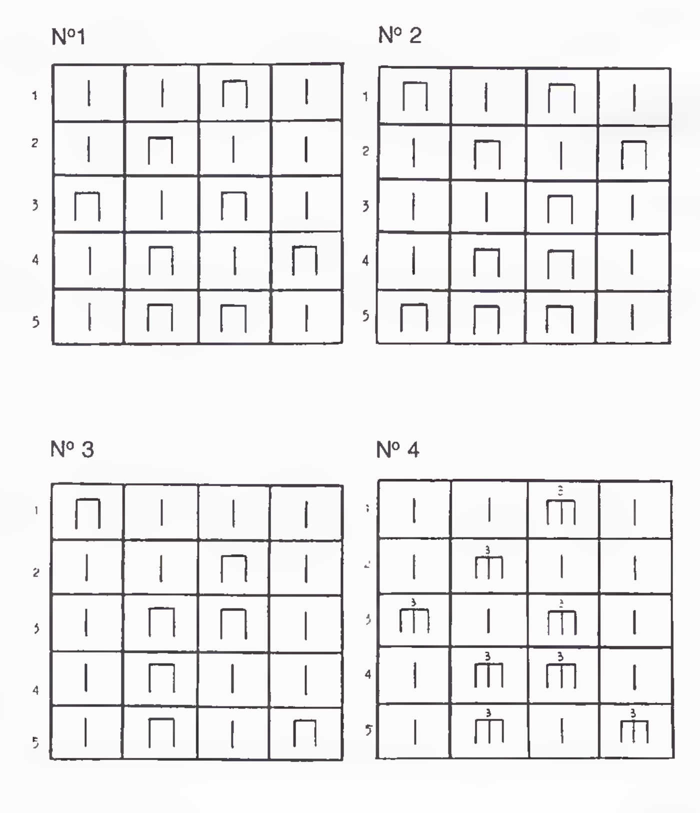
La méthode consiste à étudier par la dictée certaines cellules rythmiques à partir desquelles les enfants pourront improviser par la suite.

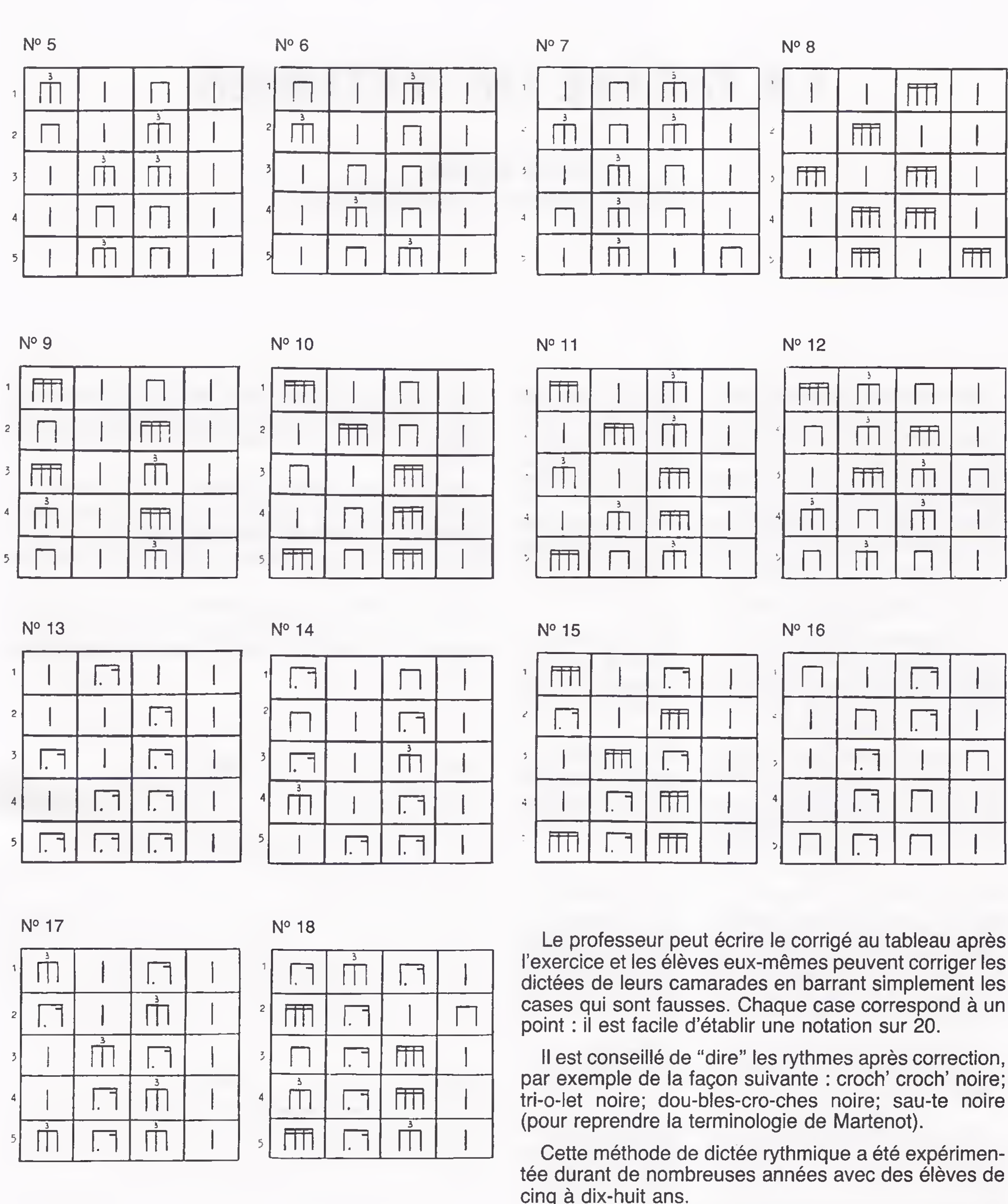
Le professeur propose un rythme qu'il frappe dans les mains ou sur un instrument à percussion. Chaque rythme est répété trois fois. Les répétitions sont espacées entre elles de 10 secondes environ — ce qui permet aux élèves de frapper dans les mains en imitation, de noter le rythme et d'y apporter éventuellement des corrections.

Le professeur peut également exécuter les rythmes sur un clavier, sous forme de succession de sons différents : l'élève doit alors noter les rythmes sans tenir compte des hauteurs des sons. Cet exercice doit se pratiquer quand les cellules rythmiques sont bien assimilées.

L'écriture des rythmes s'effectue en ne conservant que les hampes des notes avec ou sans barre. Cette simplification permet un gain de temps mais aussi sollicite de l'élève une attention particulière au symbole même du rythme dans la notation musicale.

Cette première série se compose de 18 dictées de rythmes binaires à quatre temps. Les rythmes s'inscrivent dans une grille de vingt cases. Chaque dictée comporte cinq rythmes.





Le professeur peut écrire le corrigé au tableau après l'exercice et les élèves eux-mêmes peuvent corriger les dictées de leurs camarades en barrant simplement les cases qui sont fausses. Chaque case correspond à un point : il est facile d'établir une notation sur 20.

Il est conseillé de "dire" les rythmes après correction, par exemple de la façon suivante : croch' croch' noire; tri-o-let noire; dou-bles-cro-ches noire; sau-te noire (pour reprendre la terminologie de Martenot).

Cette méthode de dictée rythmique a été expérimentée durant de nombreuses années avec des élèves de cinq à dix-huit ans.

Sur le plan de l'efficacité, on peut constater des progrès très rapides en éducation rythmique. C'est pourquoi ces dictées de rythmes conviennent aussi bien aux élèves des conservatoires qu'aux élèves des écoles primaires, des collèges et des lycées.

Nouvelles de l'Edition Musicale

Saluons d'abord les "Rencontres de l'Edition Musicale" qui se sont tenues dans le cadre du Salon de la Musique au Parc Floral de Vincennes du 23 au 30 septembre dernier. J'avais gardé un assez mauvais souvenir de la foire bruyante des années précédentes : il faut reconnaître qu'une meilleure organisation a permis à cette manifestation de mieux servir la musique.

En particulier, le regroupement des éditeurs de musique sous un confortable chapiteau, dans une ambiance feutrée et silencieuse, rendait propice la découverte par l'écoute intérieure des nombreuses nouveautés qui nous étaient présentées.

Souhaitons que cela se renouvelle maintenant chaque année et invitons nos amis... J'ai particulièrement apprécié le contact direct avec les responsables des principales maisons d'édition qui permettait de mieux comprendre les politiques, les options profondes de ces hommes qui aiment leur métier et s'efforcent de servir la musique.

PEDAGOGIE — FORMATION MUSICALE

Cours de formation musicale pour l'Enseignement du Solfège. Lecture — Rythme. Elémentaire 1 — Michel VERGNAULT Editions BILLAUDOT.

Avec la parution de ce volume et celle, début décembre du volume Elémentaire 2 s'achève ce cours de Formation Musicale. On ne peut que se féliciter de la multiplicité des approches de la lecture des notes et de la lecture rythmique proposées par cet ouvrage, que se réjouir que jamais ne soient séparées dans ce recueil plus encore que dans les précédents, acquisition des techniques et musique. La lecture "verticale" en particulier se fait désormais toujours sur des fragments d'œuvres pour piano. Quant aux grandes "lectures rythmiques" qui terminent chaque leçon, elles sont ou bien d'agréables pastiches écrits dans tel ou tel genre ou même souvent des extraits d'œuvres formant un tout chantable ou jouable sur certains instruments.

Inutile de rappeler par ailleurs ce qui fait l'originalité de l'ensemble de la collection : une attention toute particulière au développement de la lecture par séries de notes facilitant la mise en place du mécanisme de la lecture d'avance et celle d'une acquisition progressive de cellules rythmiques à utiliser en jeux de reconnaissance très utiles pour l'affinement de l'oreille.

L'heure de formation musicale. Jean-Pierre COULEAU. Editions Alphonse LEDUC.

L'ambition de cet ouvrage est de réunir en un seul volume ce que le Cours de Formation Musicale édité chez Billaudot propose en deux volumes : il s'agit de répondre "à une demande de nombreux professeurs de Formation Musicale désirant suivre les nouveaux programmes proposés par la FNUCMU."

Le manuel comprend vingt leçons contenant Théorie — Lecture — Rythme Chant — Formation auditive. La référence constante aux programmes de la FNUCMU est louable. Peut-être ce recueil pèche-t-il cependant par une fidélité parfois excessive à la lettre des programmes. Oserai-je dire qu'il est ici plus royaliste que le roi ? Néanmoins, ceux qui aiment la sécurité pour la préparation des examens pourront y trouver de quoi répondre à leur attente.

Florilège d'analyses. Par Jacques CHAILLEY. Editions LEDUC.

Volume 1 — Moyen-Age et Renaissance. Guillaume de Machaut : Messe de Notre Dame. Josquin des prés : Miserere. Jannequin : Le Chant des Oiseaux, La Bataille de Marignan.

Volume 2 — Classiques et romantiques. Beethoven — Berlioz — Chausson — Haendel — Mozart — Rameau — Schumann.

Volume 3 — Ravel : Ma Mère l'Oye, Stravinski : L'Histoire du Soldat. Bartok : Le Mandarin Merveilleux.

Ces trois volumes de florilège sont mieux qu'une réédition d'analyses dont certaines ont paru pour la première fois dans notre revue. Il s'agit d'une mise à jour et d'une mise en forme de ces textes pour une publication plus achevée. Nous retrouvons avec plaisir toute l'acuité et toute la finesse des analyses de Jacques Chailley, ainsi que sa grande culture qui lui permet un véritable travail de "comparatiste". Je n'en veux pour preuve que le passionnant parallèle entre la structure du 1er mouvement de la 2e symphonie de Beethoven et celle de l'Oraison funèbre d'Henriette de France de Bossuet. Une mine donc pour tous ceux qui pensent — et je crois qu'ils ont raison ! — qu'une meilleure compréhension de l'œuvre et de l'acte créateur qui lui a donné naissance, loin de nuire à l'émotion et à l'approche sensible, permet à l'auditeur d'être atteint au plus profond de l'être. Une collection à méditer, et qui fera relire — ou lire — autant d'écrivains que de musiciens sous un angle toujours original.

Education Musicale
1 - Réflexion préalable
2 - Guide de pédagogie pratique
Marcel LEY. Editions J.M. FUZEAU.

Jean-Claude Clerc, Inspecteur Départemental de l'Education Nationale termine ainsi sa préface aux livres de Marcel LEY : "A l'heure ou "globalité" et "démocratisation" deviennent les intentions déclarées de notre enseignement, saluons un ouvrage qui, sans céder à la facilité, propose enfin une approche cohérente de l'Education Musicale".

Sans rien enlever au mérite de l'ouvrage de Marcel Ley, on peut trouver un peu exagéré cet "enfin" qui semble ne pas tenir compte de tout ce que ce livre doit aux diverses "méthodes actives" et rappeler que d'Edgar Willems à Maurice Martenot, des "approches cohérentes" ont déjà été tentées.

On ne peut qu'applaudir lorsque l'auteur déclare se démarquer absolument de deux extrêmes : "le laxisme du "laisser-faire" pédagogique", "le directivisme le plus absolu

qui donne priorité à la "conservation" du système des valeurs. Malgré un abus parfois gênant d'un certain jargon pédagogique, l'ensemble est clair, logique, détaillé. On ne saurait trop conseiller de regarder attentivement la "Réflexion préalable", petit traîté de méthodologie, avant d'essayer d'exploiter le Guide de Pédagogie Pratique et sa cassette, qui risquent sinon de devenir des "recettes" ni plus ni moins bonnes que d'autres mais qui n'auront pas d'effet à long terme faute de savoir pourquoi on fait telle chose plutôt que telle autre et de suivre une véritable progression. Ceci dit, l'ensemble est tellement bien construit qu'il faudrait être bien léger pour ne pas en sentir l'indispensable cohérence.

Tous les aspects de la formation musicale figurent dans cette progression : rythme, intonation, audition, improvisation, accès aux différents codages dans une démarche inductive qui part toujours d'une réalité vécue ou provoquée. La place de l'audition intérieure, c'est-à-dire de la pensée musicale, point fondamental s'il en est, est bien celle qui lui revient. S'y trouve aussi une prise en compte de tout le corps. Bref, il s'agit d'une somme qui rendra certainement de grands services d'abord à tous les instituteurs pour lesquels ce livre est écrit, et ensuite à tous ceux qui s'intéressent à l'éveil musical des enfants.

Un regret : il est bien de dire que "l'écriture conventionnelle est un appauvrissement, une limitation de la pensée musicale... mais (qu') elle est aussi une nécessité pour le groupe et à ce titre doit être utilisée".

Ce qui est vrai de l'écriture conventionnelle ne l'est-il d'ailleurs pas de toute tentative de "codage" d'un vécu musical ? Mais lorsqu'on utilise cette écriture conventionnelle, que ce soit correctement. Quel vent de folie a soufflé sur la chanson de la page 281 qui sert de base à toute une partie du livre ? Elle est, dans cet état, quasi indéchiffrable et risque d'ancrer le lecteur novice dans l'idée que "l'écriture conventionnelle" est décidément bien compliquée et bien peu logique. Vite, un feuillet intercalaire pour corriger ce "codage" pour le moins "farfelu". Surtout, que cette remarque ne détourne personne de ce livre par ailleurs fort bien fait. De toutes façons, la cassette est là pour corriger le texte. Une dernière remarque encore : était-il nécessaire d'inscrire une démarche pédagogique par ailleurs fort intéressante et voulant, de l'aveu même de son auteur, se situer au delà des luttes idéologiques précisément dans un contexte tendant à faire de l'Ecole le lieu unique de l'éducation ? Méfions-nous du globalisant qui devient si vite... totalitaire !

Vers le Conte Musical. Comptines et éducation rythmique. Marcel LEY. Ed. J.M. FUZEAU.

Dans le même esprit que l'ouvrage ci-dessus et avec les mêmes qualités voici un exemple d'une activité globale : l'élaboration d'un conte musical qui permet de réaliser toute une formation rythmique, auditive, vocale, corporelle des enfants. Il s'agit d'un volume de 250 pages accompagné d'une cassette. C'est dire que rien n'est laissé au hasard. La démarche pédagogique et le pourquoi de chaque étape sont très clairement expliqués, ainsi que les plus petits détails techniques — ces petits détails qui, si on les néglige, peuvent faire échouer les meilleures entreprises.

Un travail passionnant qui rendra de grands services.

Lectures chantées extraites du répertoire lyrique du XXe siècle en deux volumes — faciles à difficiles. Réunies et classées par Robert SOUBEYRAN. Ed. CHOUDENS.

Il s'agit d'extraits d'œuvres lyriques de Landowski, Bondeville, Daniel-Lesur, Tomasi pour le premier volume et, en plus de ces auteurs, de Hasquenoth, Bondon, Clostre et Sciortino pour le deuxième volume.

Attention : même les pièces les plus faciles ne sont pas destinées aux débutants. Les volumes seront utilisables à partir de Préparatoire, au plus tôt ou d'Elémentaire. Inutile de dire que les accompagnements de piano, sans présenter de difficulté excessive, demanderont à être préparés avant le cours...

On appréciera la mise à la disposition de nos élèves de ce répertoire contemporain, chose rare jusqu'à présent. Le volume de l'élève existe en version "livre de l'instrumentiste" et "livre de l'élève chanteur". N'ayant pas eu communication de cette dernière version, je ne saurais dire en quoi elle diffère de l'autre. Y aurait-on mis les textes ? Mais alors, pourquoi ne pas les avoir mis dans le livre du maître ? Cette absence est le seul véritable reproche que je ferai à cette collection qui fournit trente quatre textes musicaux dans une typographie particulièrement claire et lisible.

Mélodies des 17e, 18e et 19e siècles pour la Formation Musicale. 3e volume, cours Elémentaire, par Simone CHEMIN. Ed. CHOUDENS. Livre de l'élève, livre du maître.

Simone Chemin continue la publication de ses recueils (cf. Education Musicale de Décembre 1983). Qualités et défauts des précédents recueils se retrouvent ici, notamment l'absence de paroles. Parmi d'autres textes bien venus, mettons à l'actif de ce recueil quatre duetti de Mendelssohn.

Solfège progressif par les maîtres. Jacques FILLEUL. Ed. CHOUDENS.
3 volumes : Volume 1 : Initiation musicale 2e année
Volume 2 : Initiation musicale 3e année
Volume 3 : Cours Elémentaire 2e année

Un très abondant matériel puisque le premier volume compte 118 numéros et le deuxième 154. Le troisième volume ne contient "que" 50 textes mais répartis sur toutes les tonalités possibles plus les modes anciens et quelques modes extra-européens. C'est dire la richesse de ces recueils. Il faut en souligner également la variété : le répertoire va de la chanson populaire à Bach, Franck et Wagner. Les textes sont en général donnés lorsqu'il s'agit d'œuvres vocales. On peut regretter cependant certaines exceptions. Il ne faut pas trop prendre à la lettre les indications de destination, notamment pour le 3e volume. Il n'en reste pas moins qu'il ne s'agit pas de simples recueils de textes mais d'un solfège, c'est-à-dire d'une progression raisonnée soutenue par des tables analytiques et systématiques qui permettent de se retrouver dans ces volumes si abondants. Un seul volume, vendu à part, donne les accompagnements de l'ensemble des pièces. Accompagnements qui sont toujours harmoniquement, parfaitement conformes aux modèles et qui ne doublent pas le chant, mais qui paraîtront parfois un peut trop simplifiés... ce qui sera apprécié des professeurs non-pianistes. Après tout, rien n'empêchera les professeurs plus expérimentés de "nourrir" par eux-mêmes

ces accompagnements grâce à leurs talents d'harmonisateurs. En résumé, un instrument de travail sérieux et intéressant.

Pédagogie Active. Musique vivante au cours élémentaire et en initiation musicale 2e année. Volume 4. Yvon LE PREV. Ed. LEDUC.

Voici le 4e volume des chansons de Charles GLOAGEN et Yvon LE PREV contenant une vingtaine de morceaux à mettre en œuvre avec tambourin, carillons, xylophones etc... Un travail très riche et très intéressant mais qui demande un solide équipement. Une cassette accompagne l'ouvrage si on le désire.

Pour une autre approche de la musique. Flûte à bec. Guy LAURENT. Ed. J.M. FUZEAU

Je l'avoue, mon premier réflexe a été d'agacement. Encore une "autre" manière. Opposée à quoi ? Et puis, cette table des matières à la numération "scientifique" style fichier... Et puis.. j'ai dévoré ce livre de la première à la dernière ligne.

Bien sûr, on pourra être choqué par la critique systématique des structures officielles de l'enseignement de la musique. C'est oublier un peu vite dans quel désert nous étions il y a vingt cinq ou trente ans à peine. On se confiait alors au professeur particulier du coin — compétent ou non : comment le savoir — et le prix du cours (qui n'enrichissait pourtant guère le professeur) faisait reculer bien des familles. Je crois qu'il aurait fallu replacer dans ce contexte plus positif les critiques — par ailleurs légitimes — adressées au système officiel. Il est bien souvent vrai, comme le dit Guy Laurent, que "l'enseignement... fait reposer son élitisme institutionnel sur la précocité et la performance." Mais à l'intérieur de ce système, bien des professeurs ne travaillent-ils pas aussi (et Guy Laurent le reconnaît) pour une "autre" approche de la musique ?

Il ne faut pas se laisser détourner par ces positions un peu systématiques d'un ouvrage tout à fait passionnant et remarquable.

Bien sûr, une fois de plus, l'auteur fait souffler dans la flûte par tous les bouts possibles. Mais il ne s'agit pas de faire "autrement" pour le plaisir de faire "autrement". Chaque pratique proposée est fondée : fondée historiquement, géographiquement ou... physiologiquement. Et ce n'est pas le moindre mérite de ce volume que de faire accéder le néophyte à une authentique culture au sujet de son instrument et de la musique en général. La flûte à bec, à travers les différentes expériences proposées, est replacée dans sa famille, dans les différentes parties du monde et les différentes civilisations. Par là même, la musique occidentale savante se trouve située à la fois dans sa richesse et dans sa relativité. Lorsque l'auteur quitte — très vite — une certaine polémique, on se trouve devant une réflexion d'une richesse et d'une profondeur qui ravissent. On serait tenté de proposer pour titre : "Pour une approche intelligente de la musique". Rien du bricolage pédagogique souvent proposé comme nouveauté, mais un cheminement humble et passionnant proposé par quelqu'un dont on sent à chaque page le sérieux et la compétence. Cette "autre" approche n'est pas une solution de facilité pour professeurs incompétents mais il s'agit bien au contraire d'aller au bout, de ne jamais se satisfaire du médiocre. Guy Laurent pose de vraies questions qui appellent des réponses sérieuses. "Comment rendre justice à une musique dont on possède le codage mais dont on ignore tout ?" Et, citant Yvon Guilcher : "A-t-on le droit de s'approprier "une musique qui n'est pas la nôtre avec des techniques qui ne sont pas les siennes ?" Puis il donne comme exemple l'illusion qu'on peut avoir de "trouver dans les mouvements lents des sonates baroques, écrites de rondes et de blanches, un répertoire facile pour débutant. C'est vouloir ignorer que ce codage simple recouvre une technique très élaborée de la conduite du son et de l'ornementation sans laquelle cette musique n'a aucun sens".

Guy Laurent fait partir son élève de l'improvisation, non d'une improvisation qui consiste à faire n'importe quoi, mais il s'agit au contraire de **vouloir** faire quelque chose et de **pouvoir** le réaliser avec le maximum de perfection possible. La créativité n'est pas opposée comme trop souvent, à la technique, mais au contraire la technique la plus fine est recherchée pour permettre l'expression créatrice.

Un livre à méditer par tous les enseignants (qu'ils soient ou non flûtistes) à déguster et à pratiquer !

PIANO

Le grenier à musique Volume 1. CHARLES-HENRY. Ed. LEMOINE.

La collection des œuvres de CHARLES-HENRY publiée aux éditions Lemoine s'enrichit d'un nouveau recueil que les professeurs de piano... et leurs élèves découvriront avec plaisir. J'ai peur de me répéter en disant de nouveau tout le bien que je pense de ces petites pièces. Mais que personne ne conclue de la brièveté de ce compte-rendu qu'il s'agit d'un recueil négligeable, bien au contraire. Je souhaite à tous ceux qui vont le découvrir le plaisir que j'y ai moi-même pris.

Les plaisirs de la musique. Choix de morceaux depuis les clavecinistes aux compositeurs contemporains classés par niveaux, doigtés et annotés par Arlette MENDELS-VOLTCHIKIS. Premier volume destiné aux élèves des niveaux Débutant 1 et Débutant 2. Editions LEMOINE.

Derrière une délicieuse couverture "rétro" se cache un petit recueil sans prétention qui pourra rendre de bons services par son éclectisme. Regrettons cependant la présence d'une Truite de Schubert et d'une invitation à la valse de Weber qui ne semblent pas tout à fait dans leur état d'origine...

CLAVECIN

Les amusements du parnasse. Michel CORRETTE. Méthode courte et facile pour apprendre à toucher le Clavecin. Restitution : Olivier BAUMONT. Ed. LEMOINE.

Une édition passionnante de cette méthode de Michel Corrette : les morceaux, tout en restant le plus proche posible de la graphie originelle, sont parfaitement lisibles. La partie explicative reproduite en fac-simile, les conseils de Michel Corrette mis en synopse avec les conseils d'autres clavecinistes de son temps en font un précieux instrument de travail. Enfin, la lecture des ornements et la pratique des doigtés de Michel Corrette en apprendront plus que bien

des discours sur le style et le phrasé de cette musique toute en finesse. Un grand bravo pour Olivier Baumont et pour son éditeur.

CHANT ET PIANO

Jean FRESSINIER, fidèle lecteur de notre revue, nous a fait parvenir trois mélodies qu'il vient de faire éditer chez LEDUC. Nous lui souhaitons de trouver toujours auprès de ses auditeurs l'accueil que le festival d'Andaines lui a réservé en 1982.

La production si riche en ce début d'année m'oblige à reporter au numéro de février la suite de ces "nouvelles". Que les éditeurs absents ou peu représentés cette fois ne nous en veuille pas. Je crois plus utile à tous de présenter assez longuement les recueils les plus originaux plutôt que de me borner à un froid catalogue. Ce n'est que partie remise !

Daniel BLACKSTONE

bibliographie

• Philippe et Gerard ZWANG, **Guide pratique des Cantates de Bach,** Robert Laffont, Paris 1982.

Il n'est guère de mois qui ne me valent une plainte de collègue sur la carence française dans le domaine de la Bibliographie des Cantates de Bach. Il est vrai qu'un certain temps s'est écoulé depuis les publications de Pirro, Schweitzer, Carl de Nys, Witold... Mais il est deux ouvrages récents lesquels, sans pénétrer dans la sylve obscure des exégèses allemandes des deux dernières décennies, n'en sont pas moins précieux : le **Bach et son temps** de Gilles Cantagrel (Livre de poche, 1982), et surtout celui sur lequel j'attire aujourd'hui l'attention, ce **Guide pratique des Cantates de Bach** de Philippe et Gérard Zwang, lequel ne peut que retenir l'attention de tous no collègues, nonseulement par sa valeur intrinsèque et permanente, mais par l'actualité que lui confèrent innocemment les programmes du baccalauréat et du Brevet des collèges. Les deux frères, dont on sait la ferveur et l'ardeur dans tout ce qu'ils entreprennent, ont eu ici à cœur non point d'étonner le bourgeois avec des spéculations ésotériques sur les traits de génie du grand Cantor, mais de dresser honnêtement une liste aussi à jour que faire se peut, des cantates de Bach, en les reclassant dans la mesure du possible dans l'ordre chronologique : car il est évident qu'il y a quelque pièce ou naïveté de situer au jugé historique une cantate comme l'**Actus tragicus** avec son BWV 106 qui la situerait dans les débuts de la période de Leipzig, alors que nous savons péremptoirement qu'elle fut interprétée à Mülhausen vers 1709.

Outre cet important côté pratique d'une chronologie utile, les auteurs donnent pour chaque cantate sa péricope (rapport avec le texte sacré d'origine), sont "instrumentarium" et les parties vocales, et son plan, avec **incipit** des diverses parties, ainsi que la destination liturgique. Outre une substantielle, **Préface,** rien n'y manque : discographie, bibliographie, table de concordance des catalogues B.W.V. et Zwang. Une dizaine d'annexes présentent les **Fragments** de Cantates, les cantates perdues, douteuses ou attribuées faussement à Bach, un plan de Leipzig au temps de J.S. Bach, une Généalogie des grandes maisons du Saint Empire romain germanique, une de la Famille Bach, une évocation de Leipzig en ce temps-là et un rappel des principes fondamentaux de la Réforme.

Il ne fait aucun doute que le livre de Philippe et Gérard Zwang s'inscrit au premier dans la Bibliographie française de Bach, particulièrement en ce qui regarde les cantates, bien sûr. Il n'est guère pensable de ne pas le voir figurer dans toute bibliothèque sérieuse.

• Daniel PAQUETTE, **Jean-Philippe Rameau, musicien bourguignon,** Editions de Saint-Seine l'Abbaye (1984), in-12, 155 pages, un portrait en couverture, 8 h.t. - ISBN 2-86701-025 X

Attendu depuis longtemps, je reçois seulement maintenant le Service de presse de ce précieux petit ouvrage que j'ai dévoré voici quelques mois, ayant eu la sagesse et, pourquoi ne pas le dire, l'amitié de souscrire. La sagesse, parce que je sais que tout ce qu'entreprend Daniel PAQUETTE est du bon travail, solide et bien fait, d'une documentation irréprochable, et sans le verbiage qui fait bêler bien d'inutiles esthètes aujourd'hui. Son travail s'inscrit dans une lignée musicologique sans faille pour laquelle la compilation est une lèpre qui se répand, et que le document puisé aux sources se fait rare. Par amitié ensuite, parce que je sais son dévouement à notre cause, à celle de la Musique de lui, qui veut bien nous honorer de mêmes sentiments, et que sa fidélité à Rameau entraîné, avec un courageux Editeur, à publier en province ce livre qui ne bénéficiera pas des carillons de la publicité parisienne. Si donc d'aventure nos lecteurs aiment et la Musique, et Jean-Philippe Rameau — dont on ne parlera jamais assez (point n'est besoins de cocoricos !) — ce sera pour eux bonne chose que d'acquérir cette nouveauté et, sous une forme condensé, obtenir l'essentiel de ce que nous savons sur le musicien de **Platée,** ses techniques, ses humeurs et ses enthousiasmes.

N.B. Les **Editions de Saint Seine l'Abbaye** sont chez J.P. MICHAUT, au lieu-dit, sous code postal 21440.

• Pierre VIDAL, **L'origine thématique de "L'Art de la Fugue" et ses incidences,** La Flûte de Pan, Paris (1984), format italien 21 × 12,5, 72 pages, nombreux ex. musicaux.

Il est difficile, sans le déflorer, de rendre compte de ce petit livre dans lequel Pierre Vidal, dont on sait la ferveur d'instrumentiste et d'exégète au service de l'œuvre de J.S. Bach.

Il écrit lui-même de son essai d'une pertinence convaincante : "Rejoignant la profonde intuition (de Boris de Schloezer), la présente étude montre par l'analyse comment le musicien, du "gai savoir" à la transcendance, retrace dans cette suite contrapunctique l'itinéraire de sa pensée créatrice".

• Eliana GAUZIT, **22 cançons popularas...** — Société de musicologie du Languedoc, Béziers (1984), in-8° Jésus, 57 p., musique notée.

L'auteur accuse son recueil "de vingt ans d'âge". J'ajouterai que les textes qu'il renferme sont encore

bien plus anciens, et c'est à l'actif de **l'Institut d'Etudes Occitanes** (I.E.O.) de les avoir publiés voici deux décennies. **"Rien n'est plus jeune qu'une vieille chanson"** dit le proverbe, et elles apportent un témoignage autrement vivace que les logorrhées revendicatives des années 60/80 que — dit toujours Eliana Gauzit — le public réclamait. Passionné de défendre la cause de la langue d'oc depuis mon adolescence (cela commence à faire un bail !) je ne pense pas que ce flot de bile dont j'ai déjà rendu compe dans le Bulletin de **l'Institut National Pédagogique** aut apporté grand chose à une juste cause et **La Coupo Santo** aussi bien que **La respelido** ont sûrement plus fait auprès du peuple qu toutes les spéculations à l'arrière train de la chanson littéraire française, ou toutes les agressions politico-religieuses qui ne servaient pas davantage une idéologie qu'elles n'étaient comprises par la masse des destinataires.

Le chant choral a toujours été l'une des gloires de "l'Occitanie", et à cette constatation, le recueil d'Eliana GAUZIT prend une actualité très particulière : en Béarn, dans les Landes, au Pays basque, en Pays raimondin on sait chanter, et il est un répertoire qu'il faut savoir jalousement conserver. Ce recueil est édité par la **Société de musicologie du Langedoc,** ce qui est un gage de qualité. Il est polycopié et réhaussé d'un certain nombre de dessins originaux, relevés par Monica Leyssène sur un vieux châle languedocien.

Souhaitons qu'une telle initiative s'étende à des répertoires dont la tradition ne tient plus que par un fil de la Vierge et pour lesquels il faudra tenir compte de l'imagination qui, de bonne volonté, se fourvoie souvent dans l'enthousiasme des "collecteurs-compositeurs".

Le recueil, précieux pour l'enseignant méridional, est disponible à la **Société de Musicologie du Langedoc,** B.P. 40/49, 2 place de la Révolution, 34325 BEZIERS CEDEX, Tél. : 16 (67) 28.70.78.

- CHORALES D'ALSACE, Bulletin n° 56 (1984) qui rassemble les informations concernant une activité musicale des plus riches sur toute l'étendue de l'hexagone, avec divers articles de fond.

- Jacques CHAILLEY, **Histoire musicale du Moyen-Age,** Coll **Quadrige,** P.U.F., Paris (1950), 3e édit. (1984), in 8°, 336 p., portrait en couverture. - I.S.B.N. 2 13 038 100 6.

On sait les immenses services rendus depuis trois décennies et demie par cette synthèse que seul pouvait se permettre Jacques CHAILLEY. Nous ne sommes heureusement pas encombrés de médiévistes musicologues en France actuellement, mais il y a peu d'originalité et de pertinence chez ceux qui existent. Ils sont surtout spécialistes des compilations et de la mise en vedette à leur profit du travail fait par de véritables chercheurs qu'ils n'hésitent d'ailleurs pas à démolir d'un ton docte, sûrs de l'autorité que leur confère leur petite position universitaire ou des complaisances dont la naïveté ignore généralement les causes. Mais là n'est pas mon propos, et je voudrais simplement attirer ici l'attention de mes collègues, des bibliothécaires et documentalistes sur l'importance que revêt la réédition en collection économique de ce grand classique d'un des maîtres et des pionniers de nos études médiévales.

La substance en est riche, la lecture des plus agréables, les notes explicatives importantes, l'Index indispensable, la Bibliographie riche, même si les servitudes de la réédition selon les normes d'une collection n'aient pas permis d'augmenter ces références comme l'eut souhaité l'auteur.

Nous recommandons bien sûr ce livre pour toute bibliothèque scolaire, publique, C.D.D.P. et pour tout musicien intéressé par son art.

- Léon BENCE et Max MEREAUX, **La Musique pour guérir,** Coll. **Musicothérapie et biothérapies du terrain psychosomatique,** Imprimerie de l'INDEPENDANT, Saint-Omer 62500 (1984) Tél. : (16) 21 98.05.52, Secrétariat du Dr BENCE, 50 route de Calais, Passage du Château, 62500 Saint-Omer.

On sait l'engouement qui se manifeste depuis quelques années pour la musicothérapie qui est devenue pour beaucoup aujourd'hui un terrain idéal où déverser leurs illuminations, leurs idées plus ou moins fondées ou une expérience fort insuffisante. N'étant en rien spécialiste de la question, mais comme tous nos collègues, passionné par elle, je ne puis que saluer avec plaisir un ouvrage d'information qui me semble d'une entière pertinence, réalisé par un médecin, le Docteur Léon BENCE, spécialiste de biothérapie, avec l'assistance d'un de nos collègues, Max MEREAUX, également installé à Saint-Omer.

Cet ouvrage me semble important à diffuser pour diverses raisons : pertinence des auteurs, examen objectif du champ médical concerné, méthodes diverses de musicothérapie (technique de relaxation ou médecine naturelle, homéopathie, phytothérapie, acupuncture, auriculothérapie etc...). Le lecteur se trouve donc sans pression, ni enthousiasmes intempestifs, informé de ce mariage Musique et Médecine, dont on sait l'antique amour, en présence de toutes les expériences actuelles et des résultats probants. **L'Education Musicale** se devait donc de signaler cette nouveauté disponible à l'adresse ci-dessus mentionnée.

- Yves REMY et Marie-Noëlle NEXER, **Histoire des cuivres,** Polyphonia, Paris (1984), 16 × 16 de 44 pages, nombreuses illustrations - I.S.B.N. 2-904597-01-8.

Cette plaquette, imprimée par la FDMJC de l'Oise, est diffusée par l'Association **Polyphonia,** B.P. 31 - 1, rue du moustier, 60700 Pont-Sainte-Maxence Tél. : 16 (4) 472.27.37.

Sans prétention à l'érudition, elle présente des textes très simples couvrant en 42 pages les traits saillants de l'Histoire des cuivres des origines à nos jours. Les dessins à la plume de Marie-Noëlle Nexer sont d'une parfaite facture.

(Suite page 30)



• **J.S. BACH** (1685-1750), **"Ouvertures"** (les 4 suites pour orchestre), **BWV 1066-1069, ERATO, Numérique Digital, NUM 750762-2.**

J'apprécie le "pléonastique" Numérique Digital d'en-tête.

Une fois pour toute, numérique et digital désignent une seule et même technique d'enregistrement mise en avant — plébiscitée — avec l'apparition du procédé de lecture par rayon laser et du compact disc, ou C.D., qui en a résulté. Cela dit, deux précautions valant toujours mieux qu'une seule, Erato avec son pléonasme coupe court à toute incertitude. Vous n'avez plus le droit de ne pas savoir à quelle sauce Bach est accomodé. Il faut néanmoins préciser que ce type d'enregistrement s'est beaucoup affiné au fil du temps et peut désormais prétendre à un réel niveau de qualité. Aujourd'hui, numérique et analogique se valent à peu près, avec sans doute un peu de vraie chaleur en plus à l'actif du vieil analogique. La publicité faite autour du "numérique - digital" l'attrait fallacieux de la nouveauté me paraissent incongrus.

La proximité de l'année Bach suscite de la part des maisons de disques un petit surcroît d'activité propre à nous satisfaire. Les publications fleurissent un peu partout ainsi ces 4 suites pour orchestre présentées en coffret avec une remise spéciale de 15% valable jusqu'au 31 janvier 1985. A ce sujet il faut savoir apprécier l'effort consenti par certains éditeurs pour promouvoir leurs produits en appliquant des remises sur la plupart de leurs nouveautés. Il est ainsi loisible de s'offrir à bon prix des enregistrements souvent de grande classe.

Celui-ci propose sur des instruments d'époque, ou sur leurs copies une interprétation de **John Eliot Gardiner** à la tête du **English Baroque Soloists.**

A mon avis, cette nouvelle version des 4 suites pour orchestre de Bach se démarque des autres actuellement disponibles par un naturel, un sens de la mesure, dans les accents et le phrasé, qui tend à la rapprocher d'une interprétation idéale.

Cette façon d'appréhender les différents Tempi, plutôt alertes, la dynamique du tout, sans excès, une sorte de chaleureux sentimentalisme qui anime les mouvements lents, en particulier des 2e et 3e suites, quelque chose d'enfantin, la délicatesse des tournures, des nuances placent d'emblée cette interprétation parmi les meilleures, du moins me paraît-elle la plus immédiatement convaincante.

Autre chose : le choix des instruments ne me semble pas sacrifier à la mode ni à quelconque nécessité d'exactitude musicologique. Tout est si simple, naturel, chaud, cela sonne comme une authentique réjouissance du cœur, ou de l'âme. Que demander de plus ?

Les 4 suites de Bach suffisent largement à la constitution d'un coffret. Aussi je ne comprends pas bien pourquoi à la fin de la première on a cru bon d'ajouter le choral BWV 299, profane, très beau, mais très court et qui dans un tel contexte surprend un peu.

Il est interprété par le **Monteverdi Choir.**

Disponible en cassette et en C.D.

• **M. RAVEL** (1875-1937), **Mélodies, EMI, La Voix de son Maître, Digital, 1732013.**

Après l'intégrale des mélodies de Claude Debussy parue voici quelques quatre ans, puis l'intégrale de la musique de chambre de Ravel, EMI La Voix de son Maître qui manifeste à l'instar d'une autre célèbre maison parisienne un goût marqué pour la Musique française propose en coffret de trois disques cette intégrale alléchante ou les "Chansons Madécasses", les "Histoires Naturelles", et autres célèbres "Poèmes de Stéphane Mallarmé" côtoient des œuvres ou œuvrettes infiniment moins courantes. Ainsi la chanson grecque "Tripatos" que Ravel harmonisa en 1909, ou la vocalise en forme de Habanera destinée à la classe de chant du conservatoire, ou plus simplement encore des essais de jeunesse qui, s'ils n'ajoutent rien au prestige du Maître, ont du moins l'avantage de compléter le panorama de son idéal poétique d'une incroyable diversité. Mais au hasard de ces pages Ravel, qui avait le secret de rendre toute œuvre originale, si modeste soit-elle, suit toujours la même voie, qui le conduira par delà une fantasmagorie harmonique, sonore, toujours plus grisante, au dépouillement intense et passionné des deux premières chansons de "Don Quichotte" et à la pirouette-dérobade de l'ultime "chanson à boire". L'Artiste a fini son tour. Mais cette musique ..."postiche"... qu'il nous laisse, incarne à peu près tous les attributs de la fête, de ses masques, de ses bariolages ; elle révèle un imaginaire omnipotent, nécessaire, comme tout ce qui relève de l'art authentique et illusoire. **Teresa Berganza,** (Sheherazade), **Felicity Lott** (Trois Naturelles), **José Van Dam** (Don Quichotte à Dulcinée), sont accompagnés selon les besoins par **Dalton Baldwin** au piano, et par **l'ensemble de Chambre de l'Orchestre de Paris** placé sous la direction de **Michel Plasson.** Cette prestigieuse phalange d'artistes de premier plan nous enchante. Mais de l'ensemble, les "trois poèmes de Stéphane Mallarmé", "Sheherazade", et les "Histoires Naturelles" constituent sans conteste les trois point forts — les trois sommets — de cet enregistrement.

L'ironie glacée, discrète, spirituelle du tandem Bacquier-Baldwin réussit à merveille aux "Histoires Naturelles", et la pureté du timbre de Felicity Lott mêlée au pouvoir subjectif de la direction de Michel Plasson font des "Trois poèmes de Stéphane Mallarmé" un univers sonore complètement onirique.

José Van Dam chante la version avec piano des trois "Don Quichotte". (15% de réduction sur le prix éditeur jusqu'au 20 février 1985).

- **Ernest CHAUSSON** (1855-1899) **Concert op. 21 pour violon, piano et quatuor à cordes. HARMONIA MUNDI... Radio-France... HMC 1135**

Pris entre différentes influences ou courants esthétiques : Wagner, Franck, Debussy, le mouvement symboliste, la musique pure, et l'Art lyrique. **Chausson** appartient à cette frange d'Artistes toujours en quête d'une originalité intègre, sublime, en équilibre entre ces différents pôles. Son anxiété devant l'acte créateur, l'aversion qu'il portait à toute forme de banalité, à toute allégeance, expliquent la relative minceur de sa production demeurée marginale sans raison, le célèbre "Poème" excepté. Décidément Histoire et Société révèrent d'abord ceux par qui le scandale arrive.

Cet admirable concert op. 21, parmi les plus denses, les plus achevés, figure aux côtés des très grandes pages de notre musique.

Il est peu joué, du moins a-t-il déjà fait l'objet d'enregistrements admirables malheureusement retirés du marché et naturellement introuvables. La discographie actuelle de cet op. 21 tiendrait en deux lignes ! Souhaitons longue vie à cet enregistrement Harmonia Mundi parmi les meilleurs, tant pour l'excellence de la prise de son, de la technique (analogique) de reproduction, de la gravure, que pour la beauté de l'interprétation. Elle est signée **Régis Pasquier, Jean-Claude Pennetier** (solistes), **Roland Daugareil, Geneviève Simonot, Bruno Pasquier, Roland Pidoux** (quatuor). Phalange de musiciens parmi les plus grands, qui savent rendre toutes les subtilités de cette musique française en apparence précieuse mais essentiellement sonore, qui révèle un autre monde chaleureux et secret. Le jeu aristocratique et ample des sept musiciens réunis vous entraîne loin du réel; c'est une vision à la fois subtile, perfectionniste, pénétrante, qui vibre des résonances les plus intimes.

Un modèle.

- **Emmanuel CHABRIER** (1841-1894) **"LE Roi Malgré Lui" ERATO...** *numérique...* **Radio-France... NUM 751 623**

Mais qu'arrive t-il ? Rameau, Gounod, Magnard, Ropartz, Chausson, Massenet, Dukas, Roussel, Chabrier... La musique française en pleine résurrection depuis un an; la France habituellement dédaigneuse d'elle même se découvrirait-elle enfin ?

Erato en 1982 nous avait offert un splendide "Pénélope", l'année dernière un non moins splendide "Ariane et Barbe-Bleue", voici maintenant cette grande première du "Roi Malgré Lui". Qui pour une grande première ressemble à un coup de maître. Nous tous qui nous étions résignés aux sempiternelles "España" et autre "Bourrée fantasque" avons enfin accès à un autre Chabrier !

Ceci pourrait bien rejeter définitivement quelques jugements erronés, quoique les légendes aient la vie dure. Chabrier, l'Histoire de l'Opéra, la musique française apparaissent soudain tout autres, comme s'il n'avait manqué à un puzzle complexe qu'une seule pièce pour que les rapports en soient modifiés. L'interprétation sensationnelle, débordante de vérité, d'humour, et de tendresse contribue à la réussite de ce "Roi Malgré Lui". Une révélation, mieux, un coup de foudre ! Chabrier fait sourire, il sait aussi émouvoir, avec génie, et cela nous enchante; nous l'avions oublié.

Le livret ? Nul ! ce qui, en l'occurence constitue un exploit; mais qu'importe l'action, il reste la musique; vivifiante. Sous la baguette de **Charles Dutoit, Barbara Hendricks, Isabel Garcisanz, Gino Quilico, Peter Jeffes, Jean Philippe Laffont, Le Nouvel Orchestre Philarmonique de Radio-France et les Chœurs,** tous au mieux de leur forme font merveille, et cette réhabilitation mérite toutes les récompenses du monde, avec sa reconnaissance en plus. Croyez le. Les trois disques, qu'accompage une intéressante étude trilingue, vous sont offerts en coffret avec 15% de réduction sur le prix éditeur jusqu'au 31/01/85. Trois disques, cela fait six faces. Chabrier en occupe cinq; sur la sixième on a gravé un signal acoustique de 1000 hertz utile à certains réglages, mais sans autre forme de commentaire. Pourquoi ?

- **Danses du Brésil - Turibio Santos ERATO... ERA 9265**

Décembre; le mois de Noël, de la neige et des frimas ? Croyez vous !

Voici la musique du soleil, soleil sucré, joie de vivre, vivre et danser, avec un petit besoin d'amour en plus, une chanson pour l'âme, authentiquement inspirée. Le plaisir d'un instant qui passe et vous aura fait sourire, ou pleurer, en vous chauffant le cœur; sorte de gaîté contagieuse et saine, irrésistible, généreuse, et belle comme une guitare en fête.

Turibio Santos fait preuve d'une étourdissante virtuosité. Il nous avait déjà émerveillé avec l'enregistrement de quelques **"Choros" du Brésil** voici plusieurs années, il nous ravit encore et se renouvelle. C'est vraiment le diable que cet artiste là.

Noël au coin du feu ? Qu'alliez vous croire, c'est Noël au soleil, la célébration d'Epicure, au sens noble !

Marlos Nobre, Luis Conzaga, Turibio Santos, Radamès Gnattali, Heitor Villa-Lobos, et **Ernesto Nazareth** sont de la fête; sonorités nouvelles, magnifiques dissonances, mélodies, accords... un éblouissement !

Je ne sais si l'orchestre de Verdi sonne vraiment comme une guitare, mais cette guitare là, elle, sonne autrement.

- **Georges GERSHWIN** (1898-1937) **"Un Américain à Paris"** *(Version Originale pour deux piano)* **Fantaisie sur "Porgy and Bess" EMI... Pathé Marconi... 2701 221**

Quelques providentielles émissions à France-Musique, puis un "Grand Echiquier" si discret (cette fois là) que pas un français n'y échappa, et Pathé Marconi commercialisait son disque. Le coup fut habilement préparé. Tous se réclamait de la fête. Je ne sais qui de Jacques Chancel, de Pathé Marconi, des sœurs Labèque, ou de Gershwin en bénéficia le plus mais la résurrection du manuscrit original, originel devrais-je dire, pour deux pianos de "Un Américain à Paris" n'en déplaise aux détracteurs allergiques aux malfaçons encanaillées d'un faiseur de charme, valait bien ce toast magistral, tout à fait dans l'esprit de la musique elle même.

Katia et Marielle Labèque auxquelles revient l'initiative de cette remise à jour nous font là un bien joli cadeau. Après leur enregistrement de la "Rhapsody in blue", c'est ici encore avec "Un Américain à Paris" un véritable feu d'artifice que **Katia** et **Marielle** animent avec un tempéra-

ment fou. Dommage que la prise de son très oridinaire, style grande série, pour ne pas dire baclée, ternisse un peu l'ensemble des deux sœurs. Katia, Marielle, et Gershwin méritaient mieux.

Quant à la musique, c'est un peu l'affirmation d'un idéal en strass et paillettes, gouailleur, un peu creux sans doute, épidermique, fut-il exubérant et immédiat, finalement sensationnel et toujours irrésistible.

J'avoue avoir moins bien saisi la nécessité de cette Fantaisie-pot-pourri sur les thèmes célèbre de Porgy and Bess. L'exécution elle-même parait un peu forcée, artificielle, touffue. Cela fait jazz un peu raide, gêné aux entournures. Bast, la première face rachète très largement la seconde.

- **Joseph HAYDN** (1732-1809) **Symphonies n° 100** (Militaire) et **n° 104** (Londres) **L'Oiseau-Lyre...** *numérique...* **411 833-1**

La cure de rajeunissement appliquée à la musique dite "baroque", à celle de Bach en particulier, par la réduction des masses orchestrales, l'utilisation des instruments d'époque, et une remise en question du jeu lui-même, apparaît plutôt positive, ce, malgré quelques outrances redevables d'une certaine forme de snobisme. Je saisis moins la nécessité d'appliquer systématiquement aux grandes œuvres classiques comme les dernières symphonies de Haydn ou Mozart cette même démarche. N'en déduisez pas que cette exécution sur instruments anciens des 100 et 104ᵉ symphonies de Haydn par **Christopher Hogwood** et son **Academy of ancient Music** soit dépourvu d'intérêt au contraire il s'agit, là également d'une redécouverte enrichissante, mais les dernières symphonies de Haydn s'accomodent tout aussi bien d'un orchestre "normal", étoffé, entendez par là : Beethovenien, ou plutôt romantique, selon notre vocabulaire actuel. Ici, elles perdent en profondeur ce qu'elles gagnent en clarté, en finesse, et en pittoresque.

Christopher Hogwood et l'Academy of ancient music possèdent le secret de sonorités orchestrales superbes, à la fois graciles et lumineuses, fraîches. Une impression de grandeur, beaucoup de dynamisme, d'enthousiasme, le tout jalonné de subtiles nuances, une musicalité sûre, servie par un sens de l'analyse à la fois discrète et naturelle, sans autre forme d'académisme caractérisent cette interprétation tout à fait réussie, et que l'on apprécie, sitôt passée la première impression de dépaysement.

Le mois prochain, par le même Hogwood au clavecin cette fois, sera mentionnée ici même son interprétation des Suites françaises de Bach, une interprétation qui pour lors ne supporte aucune critique.

- **Bela BARTOK** (1881-1945) **Quatuors à cordes n° 5** (1934) **et n° 6** (1939) **ASTREE... AS 69**

Ce n'est pas une nouveauté. Ce n'est pas non plus une réédition. Astrée et **l'atelier de recherche Valois,** célèbre pour de nombreuses gravures historiques propose actuellement un choix très éclectique d'œuvres très ou trop peu connues, selon des critères d'enregistrement toujours de haut niveau. Ce disque des 5ᵉ et 6ᵉ quatuors de Bartok interprétés par le **Quatuor Wégh** fait partie des grands moments de l'histoire du disque non seulement parce qu'il s'agit des quatuors de Bartok, parmi ce que le Maître nous a laissé de plus indiscutablement grand, effrayant, mais aussi parce que le **Quatuor Wégh** en a gravé peut-être la plus magistrale version; orchestrale, vaste, rude, tendue et terrible, avec une aisance dans la façon de restituer le phrasé, le "suivi du texte", qui constitue sans doute le plus beau et fidèle hommage que l'on puisse rendre à ces pages.

Hervé MUSSON

- **MOZART,** Quatuors avec piano — 33/30 PHILIPS Trésors classiques 410 391-1 numérique

W.A. MOZART (1756-1791) nous a légué deux Quatuors avec piano, contemporains de la composition des **Noces de Figaro,** en 1785 et 1786. Ce sont deux authentiques chefs d'œuvre composés pour cette formation alors peu utilisée, et l'on regrette que le compositeur ait arrêté à ces deux réussites sa contribution dans le genre. On y trouve aussi bien l'esprit des Quintettes que celui des concertos de piano, mais avec un dramatisme plus profond, et l'apparente désinvolture n'a pas toujours d'écho dans ces deux Quatuors qui ont trouvé des interprètes de classe avec les musiciens (piano), du **Beaux Arts Trio** : Menahm Pressler, Isidore Cohen (violon), Bernard Geenhouse (violoncelle) et Bruno Giuranna (alto).

- **MENDELSSOHN,** Elie, oratorio — Coffret 33/30 ERATO 3 × NUM 751473 DMM (numérique)

"Grande page inspirée de ferveur haendélienne", **Elias** a été composé en 1846, une dizaine d'années après l'autre grand oratorio de Félix MENDELSSOHN-BARTHOLDY (1809-1847), peu de temps avant la disparition du compositeur. Il est paradoxalement comme un hommage à la foi de ses ancêtres israëlites, avec cette évocation du combattant de Dieu, du glaive qui écrase Baal et sa secte. La forme en est particulière, avec son ouverture à quoi le public n'était plus accoutumé. Elias occupe une place vraiment essentielle dans l'histoire renaissante de l'oratorio du XIXᵉ siècle, et n'a rien à voir avec ce que feront Berlioz, Schumann, Liszt et bien d'autres. Cette composition d'envergure est ici magistralement servie par Edith Wiens, Carolyn Watkinson, Keith Lewis (Obadjah) et la magnifique basse Benjamin Luxxn dans le rôle du Prophète (le "rôle-titre" comme on dit aujourd'hui!). Les Chœurs et l'Orchestre de la **Fondation Gulbenkian** de Lisbonne sont sous la direction passionnée et maîtrisée à la fois de Michel Corboz. On nous annonce d'autres intégrales de l'œuvre : elles auront bien de la peine à rivaliser avec cette parfaite réussite du catalogue des nouveautés ERATO.

Jean MAILLARD

(Suite de la page 26)

• L'EDUCATION MUSICALE a également reçu Une **Cantate patoise** d'un Maître de chapelle de Saint-Pierre d'Avignon, M. Malet. Il s'agit d'un élégant fac-simile de format italien donnant le chant et la basse continue. Quinze pages de musique du début XVIII[e] siècle, sur un beau papier marbré à la main, sous couverture peignée : c'est là une des réussites de l'importante collection réalisée par la Société de Musicologie du Languedoc, dont on peut se procurer le catalogue en écrivant à la B.P. 4049, 2 place de la Révolution, 34325 Béziers Cedex Tél. 16 (67) 28.70.78.

Le n° 49 de **Musique bretronne** est consacré au 10[e] anniversaire de **La Bogue** fondée par Jean-Bernard Vighetti pour maintenir la tradition du chant breton "gallo", surtout dans la région de Redon. Le numéro est d'un intérêt divers, virant parfois à la démagogie, avec des exemple notés (ici deux chansons), des photographies. Il présente une **Bibliographie** non réduite au sujet même de la revue. Rédaction : 36 rue de Montcontour, 22604 Loudéac, Tél. : 16 (96) 28.95.48.

• Toni GOFFE, **Petite histoire illustrée des instruments de musique** Editions Van de Velde, Fondettes (1984), 21 × 29 de 32 pages - I.S.B.N. 2-85868-113-9.

Une nouvelle B.D. musicale adaptée de l'anglais et dont l'original a fait ses preuves depuis 1978. Le lecteur se souvient peut-être avec quel enthousiasme amusé j'avais en son temps salué la sortir de **L'Histoire de la Musique en B.D.** Evidemment la B.D. a toujours le même succès auprès des jeunes élèves, mais celle-ci, en dépit de ses saillies, de ses drôleries, présente un caractère didactique accusé et fait, en fin de compte, peu sourire. C'est d'ailleurs moins une "histoire" qu'une nomenclature, mais elle complètera logiquement l'Histoire de la Musique dont beaucoup d'entre vous ont fait l'acquisition.

Jean MAILLARD

L'Education Musicale

est heureuse de présenter ses compliments et ses vœux à notre Collègue et ami ***Joseph Muller*** *qui vient de se voir confier les fonctions de Secrétaire Général de la* ***Confédération Musicale de France*** *à l'issue du Congrès de Clichy. On sait l'inlassable dévouement de Joseph Muller à la cause de l'éducation musicale de l'enfance, son action permanente à la tête de* ***l'Association des Chorales d'Alsace,*** *et au sein de* ***l'Académie d'Alsace*** *dont il est l'éminent et actif clavaire.*

Informations diverses

• **Forum de Création Musicale dans les Hauts de Seine**

"Le compositeur dans la ville" du 11 décembre 1984 au 15 mars 1985 consacré au thème : **"Musiques mixtes"** écrites pour instruments et bande magnétique par des compositeurs contemporains.

Concerts - Scolaires - Concours - Stages, dont les détails seront donnés dans nos prochains numéros

Direction : **Jean Louis Petit**

— Les œuvres primées seront éditées par **Lemoine**

— Subventionné par la Direction de la Musique et le Conseil Général des Hauts-de-Seine.

Renseignements : Atelier de Musique de Ville d'Avray - 10, rue de Marnes, 92410 VILLE d'AVRAY - Tél. : 750.44.28 et 709.22.82.

• **C.O.R.E.A.M.** (Collectif régional d'activités musicales Poitou-Charentes) sous la direction de **Louise Biscara et Jean-Yves Gaudin,** Professeurs d'Education Musicale

Pour 1984-85, ateliers de réalisations polyphoniques (Gloria de Poulenc, Canto général de Theodorakis, Alexandre Newski de Prokofiev) ateliers spécialisés (Initiation à la musique vocale, à la musique électro-acoustique, etc.). Stages pluridisciplinaires.

Renseignements : COREAM B.P. 370 - 79003 NIORT Cedex

• **KODALY FRANCE**

L'Association créée officiellement en Janvier publie aujourd'hui son premier bulletin. Il reflète la vie de l'Association. Reportages, compte-rendus, anecdotes, son président Georges Lacroix professeur d'Education Musicale désire inclure dans chaque n° "des pages pédagogiques, chants, harmonisations aux accompagnements très simples. Il précise dans sa présentation, "notre bulletin ne sera que pédagogique et musical, tout à la diffusion de notre adaptation de la conception Kodaly de l'Education Musicale".

Adhésion : Aline Drevon - Trésorière - Groupe scolaire de St Etienne de St Geoirs - 38590 ou Georges Lacroix 131, rue de Stalingrad 38100 Grenoble.

• **Premier Festival International et Concours International de Chœurs d'Enfants**

Nantes du 22 février au 3 mars 1985

Le Concours International est ouvert aux chœurs d'enfants de tous pays. Le Jury est présidé par Gian Carlo Menotti.

Série A. Chœurs à voix égales - âge maximum 16 ans
Série B. Chœurs à voix mixtes Soprani et Alti - âge maximum 16 ans. Ténors et Basses, âge maximum 25 ans.
Chaque Chœur ne devra pas dépasser 40 participants.

Inscription : Concours de Chorales, 1 Allée de Penthièvre - 44000 NANTES.

Au programme du Festival les 23 et 24 février 1985, création française d'un Opéra de Mozart "Apollon et Hyacintus et "Au secours, au secours les globolinks" opéra de Menotti.

Dans le cadre du Festival, une exposition sur "l'histoire des Chœurs d'enfants en Europe", photos-documents inédits sur les Maitrises.

Renseignements : Rencontres Musicales Internationales de la Jeunesse - 18, rue Scribe - 44000 NANTES.

- **Initiation à la Musique Chinoise**

Grace à l'initiative de Jean-Luc Lebatteux et de la section chinoise de l'EIEC, et pour la première fois à Paris, la possibilité est offerte à tous ceux — musiciens, musicologues, amateurs éclairés, voyageurs ou passionnés de cultures extra-européennes — qui le désirent, d'effectuer de manière régulière et suivie, une approche théorique et pratique de la musique chinoise et de son environnement artistique et culturel.

Les séances d'Initiation à la musique chinoise ont lieu le soir au Lycée Fènelon (2, rue de l'Eperon 75006 Paris; M° Odéon ou St Michel). Les cours se succèderont pendant toute l'année scolaire; on pourra commencer le stage à n'importe quel moment. Ces stages sont reconnus pour la *Formation Permanente*

Renseignements : EIEC Section chinoise - Tél. 634.27.35 de 17 h à 19 h.

- **MANCA 85**

le Festival de Musique Contemporaine organisé par la Ville de Nice et le Centre de Recherche Musicale — les MANCA — (Musiques Actuelles Nice Côte d'Azur) aura lieu du 18 janvier au 18 février 1985.

Festival organisé par Jean Etienne Marie directeur du C.I.R.M. (Centre International de Recherche Musicale) et par l'Action Culturelle Municipale — Ville de Nice —

Renseignements : Mairie de Nice tél. (93) 62.03.62 poste 2758

- **Conservatoire National de Région d'Aubervilliers**

Un cours d'histoire de la musique portant sur la musique soviétique de 1917 à nos jours à lieu au Conservatoire depuis le 19 octobre.

- **L'Assocation France-URSS** nous signale que la discothèque de l'Association possède une cinquantaine de disques de musique d'Azebaïdjan, une trentaine concernant la musique classique et contemporaine (Amirov, Kara Karaev, Gadjibekov, etc.) et une vingtaine, de musique folklorique traditionnelle et de variétés inspirées du folklore. La liste de ces disques pouvant être prêtés est à disposition au Centre de Documentation de l'Association, 61 rue Boissière - 75116 PARIS.

- **Xe Concours International du Festival de Musique de TOULON**

17-24 mai 1985 - Discipline Clarinette

Le FESTIVAL DE MUSIQUE DE TOULON organise, depuis 1976, un CONCOURS INTERNATIONAL d'Instruments à Vent, dans le but de découvrir de nouveaux talents et d'encourager les jeunes interprètes, dans les différentes disciplines proposées.

En 1985, ce Concours sera réservé à la CLARINETTE.

Ouvert aux artistes de toutes nationalités âgés de 18 à 30 ans, il est à souhaiter que de nombreux musiciens de talent, de pays et de traditions différents y prennent part, contribuant ainsi à l'évolution de l'interprétation artistique dans le monde.

Le Règlement du Concours sera envoyé à chaque candidat, sur demande adressée au :
Secrétariat du Concours International
du Festival de Musique de Toulon
Palais de la Bourse - Avenue Jean Moulin
83000 Toulon - FRANCE

Date limite des inscriptions : 1er mars 1985.

- **Les Editions Jeanne Laffitte**

La réimpression de l'ouvrage de : A. **Tolbecque** "l'Art du Luthier" est à nouveau disponible en librairie.

Notice historique sur les instruments à cordes et à archet.

Réimpression de l'Edition de Niort, 1898-1903.
1 volume in-8 de 355 pages, richement illustré, broché, couverture illustrée. Prix 180 F

Editions Jeanne Laffitte - 1, Place Francis Chirat - 13002 Marseille.

- **Orgues Méridionales**

(A paraître fin décembre 1984)

"Les Orgues et les organistes de l'Eglise Saint-Bénigne de Pontarlier (1758-1983)"
225 ans d'histoire et de musique. Documents inédits

Par Jean-Louis Vieille-Girardet, Professeur d'Education Musicale - Suppléant du Grand Orgue de la Madeleine (Paris)

— Historique (Buffet et partie instrumentale).
— Les activités de Cl. F. Saumet, des Callinet (François, Joseph, Cl. Ign et Louis-François), de Goydalin, Annecens, Aubertin.
— La restauration Aubertin.
— Les évènements organistiques et musicaux contemporains de chacun des travaux, en Franche-Comté, en France et à l'étranger.
— Les orgues du Haut-Doubs au XIXe siècle.
— Les organistes de Pontarlier.
— Documents inédits très nombreux.
— Relevés techniques de J.C. Tosi, Cl. Aubry, B. Aubertin.

Prix : 180 F + port.

- **Salle Gaveau**

A partir du 19 décembre et ce pour 34 représentations, **L'Arlésienne** de Bizet, réalisation assurée par *"Projets et Réalisations"*. L'orchestre composé de 40 jeunes musiciens diplômés des Conservatoires Nationaux et Régionaux est placé sous la direction de Dominique Riffaud.

- L'Orchestre de **l'Université Paris-Jussieu** recherche des musiciens amateurs, bon niveau. Répétition le jeudi soir. Tour 56, 4 place Jussieu, Paris 5^e^

- **Fondation Royaumont**

Cycle d'étude réservé aux chanteurs professionnels, autour de "Pelléas et Mélisande". Le programme se décomposera en 7 sessions.

Renseignements : Fondation Royaumont - Direction Culturelle, 95270 Asnières sur Oise.

AGREGATION 1984

Palmarès

ADMIS

15. Baconnais Gérard Jean Georges, prof. ens. priv. Nantes 44. — 35. Barjol Claire née Segonds, prof. disp. Lyon 69. — 12. Bazola-Minori François, prof. cert. stag. Orléans 45. — 34. Berge Yves Benoît, prof. cert. stag. Marseille 13. — 25 ex. Bernard Mireille Paulette, prof. cert. stag. Nancy 54. — 23. Blayac Anne, prof. cert. stag. Paris 75. — 9. Bolzinger Maria née Baland, prof. cert. titul. Paris 75. — 25 ex. Bouillet Jean-Marc, prof. stag. CPR Aix-Marseille 13. — 2. Broussaudier Joseph François, prof. cert. titul. Bordeau 33. — 24. Buisson Alain Louis, prof. enseig. priv. Lyon 69. — 18 ex. Court Jean-Michel François, prof. cert. stag. Toulouse 31. — 30. Cressant Marie-Claude née Chevignon, prof. cert. titul. Paris 75. — 29. Croguennoc Sylvie Olivia Yvonne, prof. stag. CPR Rouen 76. — 7 ex. Dambricourt Jean-Pierre Georges, étudiant Rouen 76. — 7 ex. Delor Gilbert Raymond, prof. cert. titul. Montpellier 34. — 36. Escoubois Sylvie Dominique, prof. cert. titul. Toulouse 31. — 22. Faradji Thierry, étudiant Paris 75. — 1. Fesquet Isabelle Cécile, congé études Paris 75. — 18 ex. Gobin Philippe, prof. cert. titul. Orléans 45. — 13. Huet Pascale, prof. stag. CPR Paris 75. — 14. Juillard Maurice, prof. cert. titul. Paris 75. — 6. Ladagnous Jean Louis Claude, prof. stag. CPR Toulouse 31. — 28. Laspeyres Isabelle Thérèse, étudiant Paris 75. — 3. Lassus Marie-Pierre, prof. cert. titul. Rouen 76. — 33. Latour Patrice Jacques, prof. cert. titul. Rouen 76. — 37. Lesourd Laurent Jean, prof. cert. titul. Paris 75. — 5. Michon Eric Jacques, bi-admissible Poitiers 86. — 25 ex. Morvezen Lionel, étudiant Paris 75. — 17. Peyrebelle Jean-Pierre, prof. cert. titul. Toulouse 31. — 4. Pley Valérie, étudiante Paris 75. — 16. Poncet Dominique, prof. cert. titul. Lyon 69. — 20. Pottier Marie-Anne, prof. cert. titul. Orléans 45. — 32. Serre Jean Marc Paul, service national Lyon 69. — 11. Vendange Jean Pascal, prof. cert. titul. Paris 75. — 31. Verhoeven Yves, service national Paris 75. — 10. Vernay Philippe Louis, prof. cert. titul. Paris 75. — 11. Vial Monique Mireille, prof. cert. titul. Paris 75.

PETITES ANNONCES

VENDS 2 trompettes SELMER vernies TBE, RE mi b et SOL-FA. 3.500 francs. Tél. : (66) 52.58.15 H.B. - (66) 52.69.14 H.R.

VENDS clavecin Sperrhake 145. Etat neuf, 3 ans. Visible au Puy. Possible livrer (71) 05.22.25.

VENDS piano Pleyel, 1/4 queue. 1,5 m, 1922, acajou. Parfait état. 35 000 F. Visible au Puy (71) 05.22.25.

Vends piano droit récent sur PARIS XVIIe. Etat neuf 11 000 F. Tél. (20) 30.03.39 après 20 h.

Dépositaires du Fascicule BACCALAUREAT

PROVINCE (par ordre alphabétique de villes)

- **MUSIQUE GUR**
  26, Faubourg des Ancêtres
  B.P. 455
  90008 **BELFORT CEDEX**
- **Henri CAPELLE**
  17, avenue Clémenceau
  34500 **BEZIERS**
- **BORDEAUX MUSIQUE**
  13, Place Puy Paulin
  33000 **BORDEAUX**
- **Librairie LIGNEROLLES**
  20, rue des Piliers de Tutelle
  33000 **BORDEAUX**
- **MUSICALIA**
  14, rue de Puisaye
  95880 **ENGHIEN-LES-BAINS**
- **GLEVAREC**
  101, cours de la République
  76600 **LE HAVRE**
- **Librairie LE FURET**
  Place du Général de Gaulle
  59000 **LILLE**
- **GONET MUSIQUE**
  35, rue Tupin
  69002 **LYON**
- **Ets POFERL**
  18, avenue de Saxe
  69006 **LYON**
- **PAPIER MUSIQUE**
  25, quai de Bondy
  69005 **LYON**
- **BELLECOUR MUSIQUE**
  3, Place Bellecour
  69002 **LYON**
- **La Boîte à Musique**
  2, rue Moustier
  13001 **MARSEILLE**
- **SCOTTO**
  178-180, rue de Rome
  13006 **MARSEILLE**
- **LE FURET DU NORD**
  59000 **MAUBEUGE**
- **MUSIQUE SIMON**
  15, rue J.J. Rousseau
  44000 **NANTES**
- **DALMASSO MUSIQUE**
  16, rue d'Italie
  06000 **NICE**
- **MADREL MUSIQUE**
  29, rue de Lépante
  06000 **NICE**
- **MUSIQUE 06**
  5, boulevard Victor Hugo
  06000 **NICE**
- **OPUS 43 MUSIQUE**
  11, avenue Maréchal Foch
  43000 **LE PUY**
- **DESCHAUX MUSIQUE**
  M. COMBES
  3, rue de la Visitation
  35000 **RENNES**
- **MUSIDISK**
  84, rue du Maréchal Foch
  42300 **ROANNE**
- **Maison BARON**
  19-25, rue Rémusat
  31000 **TOULOUSE**
- **LOMBEZ MUSIQUE**
  4, place Roger Salengro
  31000 **TOULOUSE**
- **L'ESTRO ARMONICA**
  33, rue Lavoisier
  37000 **TOURS**
- **LE FURET**
  19, rue de Quesnoy
  59000 **VALENCIENNES**

PARIS (par arrondissements)

- **LIBRAIRIE MUSICALE**
  68 bis, rue Réaumur
  75003 PARIS
- **BOUVIER-CAUCHARD**
  23, Quai St Michel
  75005 PARIS
- **PASDELOUP-MUSIQUE**
  89, boulevard St Michel
  75005 PARIS
- **PUGNO**
  19, Quai des Grands Augustins
  75006 PARIS
- **Editions MAX ESCHIG**
  48, rue de Rome
  75008 PARIS
- **LA FLUTE DE PAN**
  49, rue de Rome
  75008 PARIS
- **Ets LEMOINE**
  17, rue Pigalle
  75009 PARIS
- **MADELEINE-MUSIQUE**
  34, rue Godot de Mauroy
  75009 PARIS
- **BOUVIER MUSIQUE**
  15, rue d'Abbeville
  75010 PARIS
- **René TESTORE**
  Librairie Musicale
  22, rue de Montreuil
  75011 PARIS
- **L'EDUCATION MUSICALE**
  23, rue Bénard
  75014 PARIS
- **Magasin Pierre SCHNEIDER**
  61, avenue Raymond Poincaré
  75116 PARIS
- **WM Musique**
  62, avenue de Wagram
  75017 PARIS

Le meilleur accueil sera réservé aux lecteurs de l'EDUCATION MUSICALE.

23, rue Bénard - Métro Alésia - Bus 58 - Tél. 542.34.07